الثقافة والمثقفون

من عصر الانحطاط الأول وإلى عصر التفكير الإرهابي ـ الانحطاط الأخطر

□ مالك صقور

المسافة شاسعة، والفرق هائل، والمفارقات مرعبة، والمفاجآت صاعقة وموجعة.

بين ما كان، وما هو كائن، وما يجب أن يكون..

وهذا، ليس على صعيد الثقافة والمثقفين فحسب بل يشمل كل مناحي الحياة: السياسية والاقتصادية، والاجتماعية، والعسكرية، في كل أنحاء العالم تقريباً، لاسيما في الوطن العربي، وفي سورية خاصة.

- فمن الأحلام الثورية الوردية الزاهية في تحقيق السلم العالمي، والتعايش السلمي، والتعاون بين الشعوب، وحوار الثقافات... إلى حروب قذرة، تحرق الأخضر واليابس، كي ينعم عبيد العبيد بالرفاه ـ أقصد: عبّاد الدولار من صهاينة وأمريكان.
- ومن الأمنيات الحارّة في الاستقلال، والسيادة الوطنية، إلى المخطط الاستراتيجي المرعب في تحطيم السيادة الوطنية، وإلغاء الدولة، وتقسيمها لتحقيق مآرب الصهاينة في ما يسمى بالشرق الأوسط الجديد والكبير..
- ومن الرغبات القوية، والآمال بالوحدة، وبوطن حر وشعب سعيد، يرفل بالصحة والسعادة، وتكافؤ الفرص، يؤمن العمل والعلم من أجل بحبوحة في العيش، ومن أجل مستقبل لا تخاف منه الأجيال الشابة، والقادمة.. إلى احتلال جديد من نوع آخر، بأدوات مرتزقة، وبذرائع وحجج باطلة، وحرب قذرة، هدفها التدمير الممنهج، والتخريب المنظم لكل مقدرات الشعب والدولة، والبنية التحتية من مدارس، ومشافي، ومحطات الطاقة، ونهب خيرات الوطن: من قمح، وقطن ونفط.

- ومن الدين الحنيف، دين التسامح والمحبة، دين التوحيد، ومعرفة الله، والتآخي بين الشعوب، دستوره القرآن العظيم، والسنة الشريفة، ومن "كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر"، من دين يحرّم قتل الإنسان، ويوصي بعدم قتل الطفل الصغير، والشيخ الكبير، إلى عصابات همجية مرتزقة أُلبست براقع، فإذا بدينها البطش، والترويع، والتمثيل بالجثامين، وأكل القلوب والأكباد، وبقر البطون، وتشويه الإسلام، وكل دين، والإسلام منهم براء.
- ومن ثقافة التنوير، والعلم، والمعرفة، والتربية من أجل تمكين قيم الحق والخير والجمال والآداب والفنون الراقية، إلى ثقافة الساطور، والقتل، والفتك، والتهجير، والنهب، والاغتصاب والخطف.

أما بعد!

هذا هو المشهد العام، أوافقني القارئ الكريم أم لم يوافق؟!

وهاهي ذي الحال، بعد ثلاثة أعوام وسبعة شهور، وما يزال النزيف مستمراً، وما يزال التخريب قائماً، وما يزال التهديد ساري المفعول!

وإذا كان الحديد بالحديد يفلح، فإن الجيش العربي السوري يجترح المعجزات، ويسجل بطولات إسطورية، ليستأصل الإرهاب، ويطهر الوطن من رجس العصابات المرتزقة.

وها هوذا الشعب السوري الصابر، الصامد، يعض على الجرح، والشهداء يسيجون الوطن بأجسادهم، وبدمائهم يروون تراب الوطن، والرسول الأعظم، يقول: "ردّوا الحجر من حيث أتى فالشر لا يدفع إلا بالشر".

لكن سؤالاً يطرح نفسه: وماذا عن الثقافة؟

وكيف ستتم مواجهة هذه "الثقافة" الوافدة، الدخيلة؟

كيف سيعاد تأهيل الذين غسلت أدمغتهم، واحتلت عقولهم؟

هنا، تبرز الثقافة..

نعم.. الثقافة الوطنية الأصيلة.

وهنا، يأتي دور المثقفين..

"أين المثقف؟ وأين المثقفون؟ ما هو دورهم، وماذا فعلوا؟ وماذا يفعلون؟ أين اتحاد الكتاب العرب؟" ـ هذه أسئلة تطرح يومياً، وسمعتها في كل مكان، ومن كثيرين..

في الجواب أقول:

بعض المثقفين هرب، نعم. ومنهم من يتهرّب من المسؤولية. منهم من غاب أو مغيّب، بعضهم هامشي أو مهّمش، ومنهم من نأى بنفسه وانكفأ منتظراً ما النهاية، ولمن النصر سيكون؟ ومنهم من قال وعمل بمضمون الآية الكريمة: "فاذهب أنت وربُّك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون". لكن الأكثرية من المثقفين الوطنيين، في رأيي، صمدتْ، لأنها من البداية أدركتْ الحقيقة، ووعت اللعبة، وكانت هذه الأكثرية من المثقفين وطنية بامتياز. قامت بدورها، تطوعت، وشاركت في الندوات، والمؤتمرات، داخل القطر وخارجه، فعلى سبيل المثال، أقام اتحاد الكتاب في دمشق عشرات، عشرات الندوات النوعية، كلها عن هذه الحرب، وتناولت دور المثقف الوطني، ومهام الكاتب والمرحلة الصعبة الحرجة التي يمر بها الوطن.

لكن هل هذا يكفي؟

هل هذا، في النهاية، يصنع ثقافة وطنية عامة، قادرة أن تجابه هذا المدّ التكفيري الإرهابي للقطعان الهائجة المجرمة التي تجتاح المنطقة؟

القضية هنا، أو المشكلة، بصراحة، إنها تتجلى، بأن المثقفين صنعتهم الكتابة، والكلام. والأدب والشعر، والمسرح، والسينما والصحافة، وهذا بحاجة إلى حامل قوي ورافعة أقوى، ومنابر عديدة، والأهم بحاجة إلى من يسمعهم ويستمع إليهم. هذا إذا ما لحظنا عزوف الكثيرين عن ارتياد الندوات، والأماسي الثقافية، في حين أن المساجد مكتظة بالمريدين، والمصلين. من هنا يلحظ أيضاً، أن صوت المثقف أو الكاتب لا يصل. وكأنه ينفخ في قربة مثقوبة. بالإضافة، إلى أن كلام المثقفين والكتاب يبقى كلاماً كأنه يكتب على الريح، وفي سياق التنظير. وما عادت هنا، تنفع كلمة: (يجب) و(ينبغي) الخ.

الأهم الآن، هو الفعل الحقيقي، والتنفيذ على أرض الواقع، وربط القول بالفعل. والبدء بمشروع ثقافي واضح وصريح، وسريع، وكاشف لمواجهة ظاهرة التوحش، والتكفير الإرهابي المتوحش الذي يجتاح المنطقة.

قديماً قال أبو تمام: (السيف أصدق أنباء من الكتب)، وقبله بقرون عديدة، قال هوميروس في الإلياذة على لسان البطل الطروادي هيكتور: "الفأل الوحيد الأفضل، أن يقاتل المرء من أجل وطنه" قالها هيكتور كي ينزع الخوف والفأل السيئ لـ (بوليداماس)، ومن بعده قال الشاعر الروماني هوارس: (أن يموت المرء من أجل وطنه، فهذا شيء عذب وجذاب).

* * *

منذ مئة عام، انطلق مشروع النهضة العربية في القرن التاسع عشر على أيدي رواد النهضة الكبار، لقد قرأنا الكثير عن النهضة العربية. أين مشروع النهضة العربية الآن؟ لقد تحمّس رواد النهضة العربية وجاهدوا، كي ينهوا عصر الانحطاط البغيض والثقيل والتي كانت الإمبراطورية العثمانية امتداداً لهذا الانحطاط الطويل الذي أطل اليوم برأسه من جديد متمثلاً بالتكفير الإرهابي، الذي لم يولد، وينشأ، ويقوى بين عشية وضحاها. ولكي نفهم هذه الظاهرة، علينا أن نعود وندرس بدقة وتأن الحروب الصليبية، ومرحلة دس السم بالدسم. أقصد الاستشراق الذي مهد ثم شق الطريق للاستعمار الغربي، منذ حملة بونابرت على مصر، وعلينا أن لا ننسى ما فعلته وزارة المستعمرات البريطانية في مطلع القرن الثامن عشر، حين أرسلت الجواسيس، وجعلتهم يعلنون الإسلام، وقد زودتهم بكتاب ضخم يربو على ألف صفحة بعنوان: (كيف نحطم الإسلام)، ولكي لا يستصعب الجواسيس هذا الكتاب، وهذه المهمة الشاقة: قال لهم وزير المستعمرات البريطانية: (لا تخافوا، ولا تتهيبوا هذا، نحن علينا أن نبذر البذرة، والأجيال اللاحقة تتابع المهمة). وهكذا وجد الجاسوس البريطاني جيفري همفر ضالته في شخص محمد بن عبد الوهاب، وتمت صناعة الوهابية، التي كان من أولى أهدافها القضاء على الإسلام.

لقد خدعنا المؤرخون، ودرّسنا الحركة الوهابية في مدارسنا، على أساس أنها حركة إصلاحية، تريد أن تعيد الإسلام إلى جذوره الأولى، وتشذبه الخ. لكنها أغفلت الهدف الأساسي منه ولم ننتبه إلى هذه الحركة الفاشية، الظلامية، إلا بعد إعلان الحرب على سورية من قبل حكام آل سعود. وقطر وتركيا، تحركهم الولايات الأمريكية، والصهيونية.

* * *

مرحلة التحرر الوطني، والنهوض القومي، كانت قصيرة.

فما أن نال العرب استقلالهم، وبدؤوا ينهضون، وقبل أن يكتمل الاستقلال، زرع الغرب الإمبريالي خلية سرطانية في قلب الوطن العربي، في فلسطين. فبدأت مرحلة جديدة أصعب من المراحل السابقة. لكن لا يفوتني القول عن الثقافة في مرحلة الاستعمار الغربي. فلقد واكب معارك التحرير حركات أدبية يُشهد لها، على امتداد رقعة الوطن العربي الكبير.

ويمكن القول بثقة، إن الأدب قد عبّر في مختلف الأقطار العربية عن نبض الشارع، وعكس الهم الوطني والقومي، شعراً، ورواية، وقصة، ومسرحاً، لسبب مهم، في رأيي، هو أن الشاعر والكاتب والمثقف، كان يجد من يستمع إليه، وقد تزامن ذلك مع مرحلة المد الاشتراكي العالمي، وحركة التحرر العالمية، وانتصار اليسار، وتشكل الأحزاب اليسارية، والعلمانية: السوري القومي الاجتماعي، الشيوعي، البعث، وكل الحركات القومية العربية، والناصرية فيما بعد.

لكن إجهاض المشروع القومي العربي عام 1967، وضرب المقاومة الفلسطينية، وانشقاقاتها، وخلافاتها، وخيانة حاكم مصر، ومن ثم انحسار دور الأممية، المتمثل بالتقدم والاشتراكية، ومن ثم زوال الاتحاد السوفيتي حليف الشعوب المستضعفة، تزامن ذلك كله، مع إخفاق الأحزاب التقدمية اليسارية والقومية من تحقيق أهدافها، في الوحدة، حتى أخفقت في الحد الأدنى من التضامن العربي الذي دعت إليه سورية، وفي ظل تهميش اليسار كله على امتداد الوطن العربي، بدأ المشروع الظلامي المتمثل بالإخوان المسلمين، والسلفيين، يجد تربة خصبة لاسيما بعد سحق (الإخوان) في سورية، في مطلع ثمانينات القرن الماضي. ولا يجب نسيان دور المثقفين السوريين والعرب، في مقاومة التطبيع، ورفض الصلح المذل، وبقيت هذه الجماعات السلفية تعمل بالسر والعلن، إلى أن حان الوقت الذي حددته أمريكا، والكيان الصهيوني بعد ذبح العراق من الوريد إلى الوريد. فأُعطيت الإشارة للبدء بوهم ما سمي "بالربيع العربي" وكان ما كان.

قلت: الجيش يتصدى ويلاحق فلول الإرهاب...

ولكن الذين تحجرت عقولهم، وغسلت أدمغتهم، كيف يعاد تأهيلها وكيف تتمّ تربية الأجيال الشابة والناشئة وتوجيهها؟

* * *

ولكي لا أُفهم خطأ، بالنسبة لتوصيف المثقفين، أكرر القول: إن الأكثرية الوطنية هي التي صمدت وقاتلت، وشاركت في المعارك الثقافية في هذه الحرب الوطنية العظمى، التي في النهاية، نكون أو لا نكون.

وللإنصاف يجب القول أيضاً: إن المثقفين السوريين والعرب، وعلى الرغم من ضبابية المشهد في البداية، وعلى الرغم من تباين الآراء، أو حتى الاختلاف فيما بينهم، كانوا متفقين على مبدأ السيادة الوطنية، والحوار تحت سقف الوطن، ورفض التدخل الأجنبي.

أما حول الكلام النظري، والتنظير، وطرح الشعارات، فلا بد لي من ذكر مؤتمر الثقافة العربية، الذي عُقد في القاهرة، بدعوة وزير الثقافة المصري في الأول من حزيران، عام 2003؛ تحت عنوان: "الثقافة العربية من تحدّيات الحاضر إلى آفاق المستقبل". وقد شارك في هذا المؤتمر أكثر من مئة وخمسين مثقفاً من الوطن العربي، من أكبر الأسماء شهرة، وسناً أيضاً، والأسماء كلها معروفة. لكن الذي لفت الانتباه حينها، الضجة التي أثارها ستة كتاب مصريين، لم يلبوا الدعوة، بل هاجموا المؤتمر، وأصدروا بياناً، عرف بـ(بيان الستة)؛ وهم: (عبد العظيم أنيس، وطارق البشري، روضوى عاشور، ومحمد البساطي، وصنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني).

لقد رفض هؤلاء الكتاب المؤتمر، وهاجموه، لأن رسالة الدعوة للمؤتمر، لم تذكر ولم تتطرق إلى احتلال العراق، والأمر الثاني: لم يتطرق جدول الأعمال للإبادة اليومية للشعب الفلسطيني، ولا لوجود القواعد العسكرية في الخليج، ولم يأت على ذكر المخططات الصهيونية ـ الأمريكية للهيمنة على المنطقة. بل اكتفى بالعناوين التالية: "عصر مجتمع المعرفة" و"حرية الإبداع" وعبارة مبهمة مثل: "آفاق المستقبل". كما جاء في بيان الستة: "وبالرّغم من دعوة عدد كبير من الرموز الثقافية في العالم العربي التي نكّن لها كل الاحترام، إلا أننا ننبّه إلى أن هذا المؤتمر يصيب بالشك وبالقلق، ويدفع بالسؤال لماذا الآن، وبهذا الصياغات، وفي إطار رسمي".

وبقي الحوار والسجال أكثر من يومين، وجرى الحديث والنقاش، في أمور كثيرة، منها: نحو خطاب ثقافي عربي جديد، ومنها هل نبقى نعيش في الماضي، أي نبقى نقدس التراث، أم علينا أن نتوجه إلى المستقبل، ومنهم من ركز على (الثقافة المنسية)، و منهم من ركز على تحديد دور المثقفين، وعن دور الدين، والإسلام، والديمقراطية.

لكن الكتاب الستة، رأوا أن المؤتمر في هذا التوقيت، أي بعد ثلاثة شهور من احتلال العراق جاء لتمرير هذا الغزو، ولطمس القضية الفلسطينية، وهذا تواطؤ من النظام المصري، مع الأمريكي، مع الصهيوني، بغطاء ثقافي غربي. وماذا كانت النتيجة؟ بيانات، وتوصيات بقيت في جيوب المثقفين، وأظن، أنها لفترة قصيرة.

ليس بوسعي الآن، أن أذكر كل المداخلات التي قدمت، ولكن سأكتفي بورقة المفكر العربي التقدمي محمود أمين العالم في هذا المؤتمر.

قدم محمود أمين العالم في الجلسة الأخيرة من المؤتمر مداخلة طويلة، بعنوان: "الثقافة العربية بين الخصوصية والعولمة حاضراً ومستقبلاً". عرض فيها تحليلاً عاماً للواقع العربي، والثقافة في مواجهة العولمة، وخاصة في صورة استقطابها وهيمنتها الأمريكية الراهنة. وانتهى إلى تقديم مقترحات على المثقفين العربي إزاء الواقع العربي الراهن. دعا محمود أمين العالم المثقفين العرب لمقاومة المخطط الأمريكي ــ الرأسمالي للهيمنة، لا دفاعاً فحسب عن خصوصية العرب الراهنة، من أجل مستقبل الأمة العربية، بل للتصدي لما تمثله السياسة الأمريكية الراهنة من خطر على حضارة العصر كله: "وحتى لا يكون مؤتمرنا ولقاؤنا ــ يقول العالم ــ هذا مجرد تشخيص مأساوي لواقع عربي وعالمي، مأساوي يزداد كل يوم انحداراً لا بد أن يسعى المثقفون العرب لتفعيل طاقاتهم، كما جاء في عنوان المؤتمر، للانتقال من هذا الواقع أو الحاضر إلى آفاق مستقبلية تليق بتراثنا وقدرتنا في تضامن مع مختلف القوى الثقافية الواعية في العالم. وأرى أن تتجه جهود المثقفين العرب لتحقيق خطاب ثقافي عربي جديد". ثم شرح العالم أهداف الهيمنة الأمريكية لإضعاف الدولة في المجتمعات النامية وتحويلها مجرّد وظيفة أمنية لخدمة المصالح التوسعية الأمريكية، ولهذا كله، يرى محمود أمين العالم أن واجب المثقفين العرب اليوم التوجه إلى دولهم العربية من أجل تحقيق الأهداف الأساسية التالية:

- تصفية كل القواعد والتسهيلات العسكرية الأمريكية وغير الأمريكية في الأراضي العربية. كي لا نكون مشاركين موضوعياً وعملياً في هذه الجريمة.
- المطالبة والعمل الدؤوب على إنهاء الاحتلال الأمريكي ــ البريطاني للعراق، ومنها أيضاً: المطالبة بتخليص المنطقة من الأسلحة الذريّة، وتقديم القادة الصهاينة إلى المحاكم الدولية القضائية كمجرمي حرب. والانسحاب من الأراضي الفلسطينية المحتلة، وتعديل ميثاق الجامعة العربية، ودمقرطة أساليب عملها وقراراتها، وتنمية فاعليتها الإيجابية في الواقع العربي والعلامات الدولية".

ولم يترك المرحوم محمود أمين العالم مطلباً سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً إلا وطالب به، ومن ثمَّ ذكر واجبات المثقفين ا لعرب، بعشرة بنود أخرى تشبه الأولى، ودعا إلى مناهضة العولمة ـ الأمركة. وختم قائلاً: "إن المقاومة الثقافية والعمل الدائب الجماعي من أجل تحقيق مثل هذه الخطوات، وغيرها كفيلة بأن تتيح وأن تفجر الملابسات الذاتية والموضوعية لتجديد وتطوير خطابنا الثقافي العربي"[1]. لقد ذكرت وذكّرت بهذا المؤتمر، وخاصة بمداخلة محمود أمين العالم الطويلة والمهمّة، والتي تبدو الآن طوباوية، خاصة، بعد أحد عشر عاماً على هذا المؤتمر، وهذا الكلام، ويبدو أن العاملين في الجامعة العربية قد سمعوا كلام العالم، ففعلوا العكس، خاصة في سورية، هذا أولاً، وثانياً:

إن شعارات المؤتمرات الثقافية، والندوات، وتوصياتها، تبقى حبراً على ورق، ما دام يطرحها المثقفون، ولا تسعى الحكومات لتنفيذها.

لذا، أقول وأذكّر أيضاً بما قاله الحكيم: "لا تدعني أر فمك" "دعني أر يديك". أي: لا تسمعني كلامك، دعني أر ماذا تعمل!! وأخيراً:

إن يداً واحدة لا تصفق. وإبداع المثقف عمل فردي، أما الثقافة، فإنها عمل جماعي.

لذلك اقترح تشكيل ورشة عمل ثقافية من:

1 ـ وزارة الثقافة.

2 ـ اتحاد الكتاب العرب.

3 ـ وزارة الأعلام.

4 ـ وزارة التربية.

5 ـ وزارة الأوقاف.

6 ـ دار الإفتاء.

لوضع خطة عمل، ومشروع ثقافي لتجديد الخطاب الثقافي، والتربوي، والديني. لمواجهة الفكر الإرهابي التكفيري. والتعصب الطائفي.

وأرجو أن يسمع من يهمه الأمر.

---

[1] محمود أمين العالم: جريدة أخبار الأدب. المصرية. العدد 523 ـ ص 32 ـ 2003. من أعمال مؤتمر المثقفين العرب، المنعقد في القاهرة في 1 ـ 2 ـ 3 حزيران ـ 2003.

استـــــــراتيجية الخطاب الحجاجي

أ. د. بلقاسم دفه*

مقدمة:

يُدرجُ هذا البحثُ في سياق الكشف عن سمات البنية الحِجاجية في الخطاب الإشهاري التجاري، وذلك من منظور مجموعة من الباحثين المهتمين بدراسة الحِجاج والإشهار بعدِّهما عمليتين لسانيتين تتكئان على مبدأ إغراء الآخر وغوايته، واستمالته لفعل الشراء، وترويض فكره ومشاعره قصدَ تعديل مواقفه وسلوكه العامة من الأشياء الفكرية والمادية المشكلة لرؤية العالم عنده، مع توضيح مفهوم الحجاج، وكيفية بنائها وأنواعها، وترتيبها في الخطاب الإشهاري تحقيقاً للاتساق النصّي وتحليل بنياتها. كما يهدف هذا البحث إلى تبيان القيمة الحِجاجية، وتوضيح الفرق بين الحجاج السليم والحجاج المغالط في العملية الإشهارية، وذلك في ضوء مقاربات تطبيقية لعدد من الخطابات المتداولة في العصر الحديث والمعاصر.

ويتكئ البحثُ على ثلاثة محاور أساسية، **المحور الأول** يتناول التداولية وصناعة الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي، **والثاني** يعالج مفهوم الحجاج بوصفه عملية استراتيجية متميزة من جهة، ولكونه نصّاً منتجا لمقاصد محددة في ظروف مقامية معينة. أما المحور **الثالث** فيدقق في خصوصيات الخطاب الإشهاري، ومكوناته اللسانية، والأيقونية (Iconique)، والأغراض الأساسية التي يحققها الإشهاري بانتقائه استراتيجيات ومبادئ إشهارية محددة تستهدف المستهلكَ، فتثير عواطفَه، وتستهدف فكره للإقبال على اقتناء السلعة برغبة قوية.

وفي هذا السياق يمكن تحديد كفاءة الخطاب الإشهاري وقوته الإشهارية من حيث هو أفعال كلامية، يجد فيه علماءُ اللسانيات حلولاً لكثير من قضايا الدلالة (Sémantique) والتراكيب(Syntaxes)، وتعليم اللغة الثانية.

* باحث من الجزائر، أ.د. في جامعة الحاج لخضر باتنة.

التداولية وصناعة الخطاب من اللغة إلى الفعل التواصلي

قد يشكلُ على الدارس التحدثُ عن المسار الذي انتهجته الممارساتُ السيميائية تنظيراً وتطبيقاً للخروج في شكلها النهائي، ذلك أن البحث السيميائي بكل ما يعتوره من خصوصيات منذ نشأته على يد "**فرديناند دو سوسير**" (F. de Saussure) إلى تجسيده مستقلاً ومكتملاً مع "**تشارلز ساندرز بيرس**" (Chspeirce)، و" **تشارلز موريس**" Charls (Moris) وغيرهما، ظلّ يراهن على مفاهيم أساسية، وهي: العلامة، والدلالة، والقيمة، والسياق، إلخ، قصدَ تفسير التجربة الإنسانية من منظورٍ متعددٍ ومختلفٍ، تتزاحمُ بموجبها مختلفُ العلوم الإنسانية والدقيقة.

وقبل التحدثِ عن هذه الإشكالية نقدرُ أنه من الضروري الإشارة إلى أنّ المعطى الاجتماعي لسيمياء "**دو سوسير**" أفضَى إلى تمركز الدراسة حول آلية العلامة ووظيفتها التواصلية (compétence fonction)، مع تجاهله المستوى الإنجازي للعلامة، وبالتالي هو إقصاء للتداولية (Pragmatique). و من هنا تبدأ نقطة انطلاق السيميائيات الأمريكية التي ترى أن البعدَ التواصلي ما هو إلا نمطٌ خاصٌ من أنماط الاتجاه الأمريكي الذي يتزعمه "**بيرس**"، ولكي يكتملَ مشروعُ الدراسة ينبغي أن تُدرجَ باقي أنماط سيمياء "**بيرس**" ضمنَ السيميائيات. ومن ثمّ يبدو تداركُ المعطى التداولي أمراً يتوقف على معالجة الجانب الإنجازي للعلامة بكل ملابسته السياقية التي نجملها في مقولات ثلاث، هي:

أ ـ مفهوم الفعل(L' acte) : الفعل هو كلامٌ واقعي من جهة كونه توقيعاً لمعنى يؤثر في المتلقي.

ب ـــ مفهوم السياق (contexte): المراد به الوضعية الملموسة التي تصاحب إنتاج أفعال الكلام(Actes de parole) المتعلقة بالمكان والزمان وهوية المتكلمين.

ج ـ مفهوم الإنجاز(performance): المقصود به إنجاز الأفعال في السياق؛ إما بتحقيق القدرات اللسانية للمتكلمين، وإما بتحقيق القدرة التواصلية (compétence communicationnelle) بين المتكلمين [1]

والجدير بالذكر أن أعمال "**بيرس**" السيميائية أضحتْ منعطفاً حاسماً في تطوير بحوثه انطلاقاً من قاعدة معرفية منطقية ترتكز على نظرية المقولات الفلسفية المنطقية، ودعوات المنهج الكلي. وانطلاقاً من اطلاع "بيرس" على ذلك الزخم المعرفي تبلورت أفكاره الداعية إلى اعتماد منهج شكلي، يسعى إلى تحليل التجربة الإنسانية استناداً إلى قواعد شكلية ذات طبيعة فلسفية بعيداً عن التصور اللساني الذي التزم به العلماءُ الذين نظروا للسانيات البنيوية من أمثال: "**دوسوسير**" و"**بلومفيلد**".

وضمنَ هذا السياق يكون المنطق بحسب تعبير "**بيرس**" مصطلحاً آخر للسيميائيات بعدِّها نظريةً شكليةً للعلامات، قوامُها مجموعةُ القوانين والأحكام التي تنظمُ هذه العلامات، فيكون مجموعُها لغةً معينةً في علاقة مع الفكر، وعندئذٍ تكون السيميائيات ضابطاً لهذا الفكر، شأنُها في ذلك المنطق. وما دام

الإنسان يفكّر من خلال العلامات، فإنه يتعينُ على الدارس في مجال السيميائيات أنْ يرصدَ هذا التفكيرَ في مستوى العلامات عينها.

وبهذا المفهوم تغدو السيميائياتُ حقلاً ينكبُّ فيه الباحث على دراسة أنساق العلامات، وذلك في مستويين، **أولهما**: يهتمّ بماهية العلامة، أي: بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى ائتلافاً واختلافاً، **وثانيهما**: تداولي يهتم بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية. ولا ريب بأنّ اعتبار هذين المستويين في دراسة العلامة (Signe) كان له التأثير البالغ على الدراسات المنهجية العميقة التي عرفها هذا الحقل المعرفي في فترات لاحقة بعد أعمالي" **بيرس "و" موريس**".

ولعل ما يميز المعطى التداولي التمييز بين **التداولية المحضة** (Radicale)، **والتداولية المندمجة** (Intégré)، على أن تكون هذه الأخيرة فرعاً من السيميائيات، تدرس العلاقة بين العلامة ومستعمليها، بينما تعنى التداولية المحضة بإنجاز اللغة على البعد التداولي المجسد في مقولات الفعل والإنجاز والسياق بوصفها وظائف علامات للفهم.

فالتداولية على هذا الأساس " هي دراسة جوانب السياق التي تشفر شكلياً في تراكيب اللغة، وهي عندئذ جزء من مقدرة المستعمل"[2]. فهي تبحث عن كيفية اكتشاف المتلقي مقاصد المتكلم، فقول القائل: **أهذه سيارتك؟** والسؤال من دون شك موجه للمخاطب، ولكن أهو سؤال حقيقي، أم يحمل لوماً، لأن سيارة المخاطب سدت الطريق على السيارات الأخرى؟ وهذا هو المعنى الذي يقصده المتكلم[3].

ومن هنا رأى بعض الباحثين أن للمعنى ثلاثة مستويات: المعنى اللغوي المأخوذ من دلالة الكلمات والضمائم والجمل، و معنى الكلام، وهو المعنى السياقي، ثم المعنى الكامن أو الموجود بالقوة[4]، وهو المعنى الذي يقصده المتكلم.

ولهذا كان أوجز تعريف للتداولية وأقربه إلى القبول هو: "دراسة اللغة في الاستعمال أو التواصل"[5]، لأنه يشير إلى أنّ المعنى ليس شيئاً متأصّلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا المتلقي وحده؛ فصياغة المعنى في تداول لساني بين طرفي الكلام، وذلك في سياق معين وصولاً إلى المعنى الثاوي وراء الكلمات.

ولهذا ينبغي على المتلقي مراعاة وضعية التلفظ (situation d'énonciation)، فكل ملفوظ يُعَدُّ نشاطاً مادياً نحوياً يتوسل بأفعال قولية(Actes Locutoires) إلى أفعال إنجازية (Actes Illocutoire)، كالطلب والوعد والوعيد والتهديد والترغيب، إلخ، وغايات تأثيرية (Actes Perlocutoires) تخص ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول، ومن هنا فهو فعل يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيرياً في المتلقي اجتماعياً وثقافياً، ومن ثَمّ إنجاز شيء ما على وجه التعيين.

ولهذا فإن من أبرز سمات فعل الكلام: **القصدية، والإنجازية، ونية التأثير** في المتلقي، سواء أكان هذا المتلقي فردا أم جماعة.

وبناء على هذا فإن وظيفة الفعل الكلامي تداوليةٌ و حجاجيةٌ إقناعية في الوقت ذاته،

تهدف إلى تصحيح وجهة نظر الطرف الآخر، أو تعديل سلوكه أو موقفه.

نصل من خلال تلك الأفكار و الآراء إلى أنّ الباحثين لم يتفقوا حول تعريفٍ واحد للتداولية، ولا لخصائص واحدة، بل ظلت آراؤهم متباينة، وذلك لكونها لا تعدّ علماً لغوياً محضاً، يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية، ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد، يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال. ومن ثم تدمجُ مشاريعَ معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتحليله.

وعليه فإن الحديث عن التداولية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول اللسانية المختلفة، لأنها تفي بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تشمل مستويات متداخلة، كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب، والاستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحكمة في الفهم، وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال[6].

ويكاد الدارسون يتفقون على أن البحث التداولي يقوم على دراسة أربعة جوانب، هي: **الإشاريات** (Déictiques)، **والافتراض السابق**(Présupposition)، **والاستلزام الحواري** (Conversationnel implication)، **وأفعال الكلام**(Actes de parole).

وبناء على ما سبق نجد التداولية في مفترق الطرق بين حقول معرفية عدة، أهمها: علوم اللسان، علوم الاتصال، علم النفس المعرفي، والفلسفة التحليلية، مما جعل توحيد مفهومها صعباً على الباحثين.

خصائص التداولية:

لقد حدد بعض الباحثين ما تتميز به التداولية عن غيرها من اتجاهات البحث اللساني بما يأتي:[7]

1 ـ تقوم التداولية (Pragmatique) على دراسة الاستعمال اللساني، وموضوع البحث فيها هو توظيف الدلالة في الاستعمال الفعلي من حيث هو صيغة مركبة من مقتضى الحال الذي يولد الدلالة.

2 ـ تدرس التداولية اللغة من وجهة وظيفية معرفية، واجتماعية، وثقافية.

3 ـ تُعدّ التداولية نقطةَ التقاء مع مجالات علوم ذات صلة باللغة بعدّها أداة وصل بينها وبين اللسانيات.

4 ـ ليس للغة وحدات تحليل خاصة بها (Unites d'analyse)، و لا موضوعات مترابطة (subjects de correlation).

وانطلاقاً من هذه الملحوظات توصّل العلماءُ المهتمون بالتداولية، ومنهم" **أوستين** " إلى تقسيم الجمل إلى **وصفية**(Constatif) **وإنشائية** (Performatif): **فالوصفية** تقابل في اللغة العربية "**الجملة الخبرية**"، ويمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، فهي صادقة إذا كان الوضع الذي تصفه قد تحقق في الواقع، وهي كاذبة بخلاف ذلك، وتنفرد **الجمل الإنشائية** بعدد من الخصائص لا وجود لها في الجمل الوصفية، من ذلك أنها تسند إلى ضمير المتكلم في زمن الحال، وتتضمن فعلاً إنجازياً (Actes Illocutoires) من قبيل الطلب والوعد والوعيد، إلخ، ويفيد معناها على وجه الدقة إنجاز عمل، وتسمى هذه الأفعال **أفعالا**

إنشائية، لا تقبل الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب، وإنما يتم الحكم عليها بمعيار التوفيق والإخفاق[8].

ومن المرجح أن نظرية "**أوستين**" في تصنيف الأفعال الكلامية تعد النواة الأولى لظهور التداولية الحديثة بمفهومها اللغوي، أي: دراسة استعمال اللغة في مقامات مختلفة، وقد أدخل "**سيرل**" و"**غرايس**" بعض التعديلات.

وحين تبيّن لـ"**أستين**" أن التمييز بين الأفعال الإخبارية(Actes Constative) والأدائية غير حاسم، وأنّ كثيراً مما تنطبق عليه شروط الأفعال الأدائية ليس منها، وأن كثيراً من الأفعال الإخبارية تقوم بالوظيفة الأدائية، رجع عوداً على بدء إلى التساؤل الآتي: كيف ننجز فعلاً حين ننطق قولاً؟ و في إجابته عن هذا السؤال ميّز مرة أخرى بين ثلاثة أنواع من الأعمال اللسانية:

1ـ الفعل القولي (L'acte Locutoire):

وهو التلفظ بجملة تفيد دلالة ما انطلاقاً من دلالة كلماتها، إنه بعبارة أخرى فعل لقول شيء ما؛ والمراد بالفعل هنا قولٌ، وذلك نحو تذكير المتلقين بقوله تعالى: **(وأقيموا الصّلاةَ وآتوا الزّكاةَ)**، البقرة، 43، أي: تلفظوا بهذا التركيب الذي يأمركم بإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة.

2ـ الفعل الإنجازي (L'acte Illocutoire):

وهو فعل أمر أو نهي أو نداء أو استفهام أو تعجب، إلخ، إنه فعل ينجز حينما نقول شيئاً ما. وهذا الفعل لا يتحقق عن طريق التلفظ بالجملة، وإنما المراد بالفعل هنا إنجاز، أي: إنجاز المتلفظ به أمراً، حيث أُمِرَ المتلقون بأداء الصلاة وإخراج الزكاة على سبيل الوجوب.

3 - الفعل التأثيري (L'acte Perlocutoire):

وهو فعل إقناع المتلقي بشيء ما، أو إزعاجه أو حمله على الكلام، إنه ـ هنا ـ إقناع المتلقين بأداء الصلاة وإخراج الزكاة ترغيباً في الدخول إلى الجنة أو ترهيباً من النار.

ويلحظ ـ كذلك ـ أن التداولية لا تنضوي ضمن أي مستوى من مستويات اللغة إلا أنها تتداخل معها في بعض الجوانب، ومنها:

ـ **علم الدلالة** (Sémantique): يشارك التداولية في دراسة المعنى على خلاف الاهتمام ببعض مستوياته.

ـ **تحليل الخطاب** (Analyse du Discours): يلتقي مع التداولية في تحليل الحوار وتحليل الأفعال الكلامية[9].

ـ **اللسانيات النفسية** (Psycholinguistique): تشارك التداولية في الاهتمام بقدرات المخاطبين سواء من ناحية الأداء أو السمات الأخرى التي تتميز بها شخصية المخاطب.

ـ **اللسانيات الاجتماعية** (Sociolinguistique): تشارك التداولية في تبيان أثر العلاقات الاجتماعية بين طرفي الخطاب، والموضوع الذي يدور حوله الكلام، ومرتبة المحاورين، وأثر السياق.

درجات التداولية:

يمكن أن تقسم التداولية إلى ثلاث درجات، وكل درجة تهتم بالسياق غير أن توظيفه يختلف من درجة إلى أخرى، وهذه الدرجات هي:

1 ــ تداولية من الدرجة الأولى: تهتم هذه التداولية بالرموز والإشارات التي تحيل على المخاطبين، وإلى الزمان والمكان، وتهتم أيضاً بدراسة البصمات التي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب، وتتحدد دلالتها من خلال السياق.

2 ــ تداولية من الدرجة الثانية: تتضمن دراسة الأسلوب أو الطريقة التي تعبر بواسطتها عن مسائل مطروحة، وهي تتناول كيفية انتقال الدلالة من مستوى الأسلوب الصريح إلى مستوى الأسلوب الضمني (التلميح)، وأهم نظرياتها: نظرية الحجاج، قوانين الخطاب، مبادئ الكلام، الأقوال المتضمنة، وغيرها. أما سياقها فموسع، لأنه لا يهتم بمظاهر الزمان والمكان، بل يتعداها إلى المبادئ والاعتقادات المتبادلة بين المتكلمين.

3 ــ تداولية من الدرجة الثالثة: هي نظرية أفعال الكلام لـ "**أوستن**" التي تفيد أن الأقوال المتلفظ بها لا تصف الوضع الراهن للأشياء فحسب، بل إنها تنجز أفعالاً، ويكون السياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بجملة وصفية أو إنشائية.

القيمة الحجاجية والخطاب الإشهاري

يقوم البحث التداولي على دراسة عدة جوانب، منها الحجاج، ويعد الحجاجُ باباً رئيساً في المباحث التداولية، ونحاول في هذا البحث الاقتراب من نظريات الحجاج، وسوف نفصل الحديث في هذا الجانب.

مفهوم الحجاج: أتناول بادئ ذي بدء مفهوم الحجاج لغة، ثم اصطلاحاً.

أ ـ الحجاج لغة: يقول **ابن منظور** في لسان العرب: " الحج القصد، حجّ إلينا فلان، أي: قدم، وحجّه يحجه حجّاً، أي: قصده"[10].

ويورد **ابن فارس** المعنى نفسه، إذ يقول: " كُلُّ قصدٍ حجٌّ... ثم اختص بهذا الاسم القصد إلى البيت الحرام للنُّسُك". [11]

ويأتي الحج بمعنى البرهان والاستدلال لدحض حُجّةِ الخصم، يقول **ابن منظور**: " يقال حاجَجْتُه، أحاجه حِجاجاً ومحاجّة حتى حججته، أي: غلبتُه بالحجج التي أدليت بها، والحجة البرهان، وقيل: الحجةُ ما دوفع به الخصم... وهو رجل محجاجٌ، أي: جَدِلٌ... وحَاجّه محاجّة وحِجَاجاً: نازعه الحجة، وحجه يحجه غلبه على حُجّته " [12].

ب ـ الحجاج اصطلاحاً: إن الحجاج يندرج ضمن ما تطلق عليه علوم الاتصال السلوك أو الموقف الخارجي الذي يهتم بكل ما يتعلق بطريقة إيصال الرسائل، و فهم دلالتها الاجتماعية في السياقات التي ترد فيها[13].

وهذا يدل على اتساع هذه العملية وعمقها وشموليتها، لتشمل المتكلم، والمخاطب، والرسالة الكلامية، والسياق. يقول "**باتريك شارودو**" (Patrik Charaudeau): "الحجاج حاصل نصي من مكونات مختلفة تتعلق بمقام ذي هدف إقناعي"[14].

ويمكن تعريفه بأنه فعالية تداولية جدلية، ويرتبط أشد الارتباط بعناصر المقام، فكلما وقفنا على لفظ الحجاج تسارعت إلى أذهاننا دلالته على معنى التفاعل؛ فهو أصل في كل تفاعل بين طرفي الخطاب.

وقد يدل الحجاج بمعناه العادي على طريقة عرض الحُجَج وتقديمها، ويستهدفُ المُحاجِجُ التأثيرَ في المتلقي، فإن تم له ذلك، كان الخطاب ناجحاً فعّالاً.

والمتكلم (المحاجج) ليس هدفه الإفهام فحسب، بل يمتد هدفه، ليشمل التأثير في المتلقي (المحجوج أو المحاجَج) قصد توجيه موقفه وجهةً محددةً، حيث يبتغي إقناعَه بأمر ما، أو تغيير قناعته تجاهَ سلوك أو موقف محدد.

وقد أطلق الباحث البلجيكي*س، **بيرلمان*** (C. Perelman) مصطلح البلاغة الجديدة (the new rhetoric) سنة 1958 على دراسة الحجاج (Argumentation) وتوصل إلى أن الحجاج سلسلة من الحُجَج تنتهي بشكل كلي إلى تأكيد نفس النتيجة، ولعله نصٌّ هنا على كونه أسلوباً تنظيمياً في عرض الحجج، وبنائها وتوجيهها نحو هدف معين يكون عادة الإقناع والتأثير غايته، فتكون الحجة في سياق هذا الغرض بمثابة الدليل على الصحة أو على الدحض[15].

ويشير استخدام مادة (Arque) في الإنجليزية إلى وجود اختلاف بين طرفي الخطاب، ومحاولة كل منهما إقناع الآخر بوجهة نظره، وذلك بتقديم العلل (Reasons) التي تكوّن حجةً(Argument) مدعمةً أو داحضةً لفكرة أو سلوك ما[16].

والحجاج عملية اتصالية دعامتها الحجة المنطقية لإقناع الآخرين والتأثير فيهم، والمحرك لهذه الوظيفة هو الاختلاف بين المخاطبين، فلا يكون الحجاج فيما هو يقيني أو إلزامي، وعندما يجد المتلقي أن الخطاب مبهمٌ وغامضٌ، وأنْ لا قيمةَ تساعدُه على فهمه، يقلّ تجاوبُه، ويتهمُه بأنه مجردُ ألفاظٍ، وكذلك الخطيب الذي يتصنّع في أقواله، فتفقد كلماتُه فعاليتَها الحجاجية وتُضْحي دونَ تأثير.

الحجاج والبرهان: الحجاج جنس متميزٌ من أنواع الخطاب، يعرضُ فيه المخاطِبُ دعواه مدعماً بالتبريرات بغيةَ إقناع المخاطَب أو المتلقي والتأثير في موقفه أو سلوكه أو استمالته نحو المسألة المعروضة عليه، كأنْ يلجأ أحدُ المخاطبَيْن إلى دعم رأيه بأدوات إقناع علمية تجعل الطرفَ الآخر يتجاوبُ معه، ويتقبلُ حجتَه.

ويتضمن الحجاجُ كلّ أنواع الخطاب، وهدفُه الإقناعُ وإثارةُ الرغبة ضمنَ العلاقة بين الأنساق **الصريحة والضمنية**. وهذا يستلزم وجود مؤشر(Index) حجاجي، يستدعي السياق في كل معنى للإماءة بنتيجة ما تكون مقنعة أو غير مقنعة وينبغي أنْ نميزَ ـ هنا ـ بين الإجراء الطبيعي والإجراء المفتعل، فالإجراء هو طريقةُ العمل للوصول إلى نتيجة محددة علمياً وعملياً، وإذا شابه الانحرافُ عدّ مفتعلاً ومصطنعاً[17].

ونجد هذه الحجج في الحوار بشتى أنواعه، وعلى الخصوص في المحاجات **الإيديولوجية والعلمية والمهنية**، وكذلك في **المناقشات العائلية**.

ويطلق مصطلح حجاج ومحاجّة عند ***برلمان***على القضايا العلمية، ومؤداها البحث في تقنيات الخطاب التي تؤدي بالذهن إلى التسليم بما يعرض عليه من أطروحات، أو أن تزيد في درجة التسليم. ويمكن أن تكون وظيفتُه محاولة جعل الفعل يُذعنُ لما يطرح عليه

من أفكار أو يزيد في درجة الإذعان إلى درجة تبعث على الفعل المرغوب[18].

والجدير بالذكر أن الحجاجَ مثلما أنه ليس موضوعاً محضاً، فإنه ليس ذاتيا محضاً، لأن من مقوماته حريةَ الاختيار على أساس عقلي. وبتعبير آخر يمكن القول بأن الحجاج في ارتباطه بالمتلقي يؤدي إلى حصول عمل ما أو الاعتداد له. ومن هنا يكون فحصُ الخطابات الحجاجية المختلفة بحثاً في صميم الأفعال الكلامية وأغراضها السياقية، وعلاقةِ الاتساق بين الأقوال التي تنتمي إلى البنية اللغوية الحجاجية.

ويكون الحجاج مؤطراً بالخاصية اللسانية الشكلية، وليس بالمحتوى الخبري للقول الذي يربط القولَ بمقتضى الحال، ولذلك فإنّ تركيزَ التداولية ينصبُّ على علاقات الاتساق بين أجزاء الخطاب ومفاصله، والأدواتِ اللسانية المحققة له.

ومن خصائص الخطاب الحجاجي التي تميزه عن البرهان(démonstration) أو الاستنتاج إمكانيةُ النقضِ أو الدحض[19]، ممَّا يجعلُ من إمكانية التسليم بالمعطيات أمراً نسبياً بالنسبة إلى المخاطب. وتصدرُ المحاججةُ بعدِّها وظيفةً لسانيةً تعتمد القواعدَ اللغوية، على الرغم من عدم إشارة الباحثين الذين تناولوا الوظيفة اللغوية، أمثال: **جاكبسون، وبراون، وهاليداي، وفان ديك**، وغيرهم.

إن الخطابَ اللساني يُنجَز في ظروف محددة بغيةَ التأثير في ذهن المتلقي مستخدماً أدوات لسانية موجهة الخطاب تجاه هدف محدد، ولهذا يكون من الوجيه التمييزُ بين الحجاج والبرهان؛ فالحجاج ليس خطاباً برهانياً منطقياً وعقلياً، يقتضي البرهنة على صدق قضية ما، مثلما هو الحال في الاستدلال المنطقي (syllogisme)، وإنما هو خطابٌ لسانيٌّ تداولي، يُستخلصُ من مجموعةِ عواملَ، تتمثل في المقام الذي قيلتْ فيه، والمكانِ والزمان والموضوع والأسلوب والهدفِ الذي يقصده المتكلم والنتائج العملية والسلوكيةِ التي تُحدثها العباراتُ في المتلقي.[20]

ونؤكِّد أن مجالَ الحجاج واسعٌ وأول ما يلتبس به البرهنة والاستدلال، ويُعزى هذا الارتباط الشديد لأمرين:

1 ـــ يعدُّ الاستدلالُ والبرهان من الإرهاصات الأولى لظهور مفهوم الحجاج عند المحدثين، لذا يُستحسن التعريجُ عليهما.

2 ـ لا يمكن للحجاج أنْ يُستغنى به عن الأقيسة التي تعتمد الاستدلالَ والبرهان. والمقصود بالبرهان أو البرهنة: " المعرفة العلمية التي تستعمل كل العلوم من منطق وعلوم... للوصول بالإنسان إلى أعلى درجات الكمال"[21].

ولعلّ مفهوم البرهان يتضح أكثر في المعجم الفلسفي **لجميل صليبا**، إذ يقول:" والقدماء لا يطلقون لفظ البرهان إلا على الاستنتاج العقلي، أي: على الاستنتاج الذي تلزم فيه النتيجة عن المبادئ اضطراراً. أما المحدثون فيطلقون هذا اللفظ على الحجة العقلية والحجة التجريبية معاً. والمقصود بالحجة التجريبية الحجة التي تستند إلى التجارب والأشياء والحوادث، كحجة الأستاذ الذي يبرهن على صحة دعواه بإبراز بعض المستندات"[22].

والاستدلال لا يختلف عن البرهان(Preuve)، حيث يمكن تعريفه بأنه: نشاط عقلي ينطلق من مقدمات وفق منهجية معينة أو ترتيب محدد قصد الوصول إلى نتائج جديدة، تجعل من حُكمنا على شيء ما حكماً مطابقا للحقيقة، لا حكماً اعتباطياً أو تعسفياً.

وبناء على ما سبق يمكن التمييز بين الحجاج والبرهان، فالحجاج فردي، يقوم على الرأي، وهدفه الإقناع والتأثير، بينما البرهان يعتمد على اللغة الرمزية النموذج، ومجاله المنطق، وهدفه التفريق بين الخطأ والصواب.

بين الحجاج والجدال:

إن الترادف بين الحجاج والجدال سمة مميزة، فالإنسان المحاجج، أي: المجادل، وهو الذي له القدرة على إفحام خصومه ومنازعيه بالحجة والبرهان أو الدليل العقلي أو النقلي، كمحاجّة إبراهيم – عليه السلام – لنمرود بن كنعان، التي جاء ذكرها في القرآن الكريم، يقول الله جلت قدرته: **(ألم ترَ إلى الذي حاجَّ إبراهيمَ في ربه أنْ آتاهُ اللهُ الملكَ إذْ قالَ إبراهيمُ ربّي الذي يُحيي ويميتُ، قال أنا أحيي وأميتُ، قال إبراهيم فإنّ اللهَ يأتي بالشمسِ منَ المشرقِ فأْتِ بها منَ المغربِ فبُهِتَ الذي كفرَ)، البقرة: 258 .**

ولا يعدو الجدال أن يكون واحداً من اثنين:

الأول: جدال مشروع ومحمود، وهو الجدال بالتي هي أحسن قصد إظهار الحق، وإبطال الباطل، ونمثل له بقوله تعالى: **(أُدْعُ إلى سبيلِ ربِّك بالحكمةِ والموعظةِ الحسنةِ وجادلهمْ بالتي هي أحسنُ)** النحل: 125 .

الثاني: جدال مذموم: وله وجهان:

1ـ وجه يجادل فيه المجادل **بغير علم**، وفي هذا يقول الله جلت قدرته: **(ومنَ الناسِ منْ يجادلُ في اللهِ بغيرِ علمٍ ولا هدًى ولا كتابٍ منيرٍ ثانيَ عِطفه ليُضلّ عن سبيلِ اللهِ، لهُ في الدنيا خِزْيٌ ونُذيقُهُ في الآخرة عذابَ الحريقِ)**، الحج: 8 ـ 9 .

2 ـــ أن يجادل الإنسان **نصرةً للباطل** انطلاقاً من كراهيته للحق بعد أن تبين الهدى للناس، ونمثل لهذا بقوله تعالى: **(ويجادلُ الذين كفروا بالباطل ليدحضوا بهِ الحقَّ واتخَذوا آياتي وما أُنذِروا هُزُواً)** الكهف: 56.

أنواع الحجاج: ترتبط الفكرة بالعمل في الحجاج، فيسهم في إنشائها المتكلم والمستمعُ، وذلك في موقف متفاهم ومتعاونٍ بين الطرفين المتحاورين. و هذا التصور لا يستوعب كلّ أنواع الخطاب الحجاجي، وإنما يستوعبُ نوعاً واحداً، وهو حوارُ الإقناع، كما يقول **"دوجلس"** (Douglas): " لو دخلتُ أنا وأنت في حوار إقناع، فإنّ واجبي محاولةُ إقناعك برأيي انطلاقاً من مقدمات أنتَ تسلم بها أو تقبلُها، وواجبُك محاولةُ إقناعي برأيك انطلاقاً من مقدمات أسلِم بها أو أقبلُها"[23].

وللحوار الحجاجي أنواع أخرى **كالمشاجرة** الشخصية التي تُعد من أدنى مستويات الحجاج لما فيها من تجاوزات غير أخلاقية، وتتصف بالانفعال، **والنوع الثاني: هو المناظرة** وفيها يسعى كل طرف إلى التأثير على الآخر، وتتصف بالجدال والمناقشة، ويكون الحكم، لمن قدم أفضلَ الأدلة، **والنوع الثالث: هو التحقيق**، والبحث عن أدلة خاصة بواقعة ما

حتى يصلَ إلى الدليل القاطع الذي يُخوّله كسبَ القضيةِ، **و النوع الرابع :هو المفاوضَةُ**، وفيه يسعى كل طرف إلى مكسب شخصي عن طريق المقايضة أو المساومة.[24]

ونجد في هذه الأنواع الأربعة أن المحور الأساسي في الوظيفة الحجاجية هو المتلقي، حيث توصلت التداولية في العصر الحديث إلى الاهتمام به سامعاً وقارئاً ومناقشاً، يقول **برلمان:** " إن الجمهور اليوم... ليس مجرد جمهور استماع إلى خطيب يتحدث في ساحة عامة، وإنما هو جمهور القراءة، أي: هذه الشريحة الاجتماعية الواسعة من القراء ذوي الثقافات المختلفة، وما هم عليه من مستويات، مما يتطلبُ من الباثِّ للخطابِ الوعي لوظيفته" [25].

ونجد من أدوات الإقناع في الخطاب الحجاجي بعضَ الإجراءات الأدبية واللسانية التي يعتمدها المخاطِب لتعزيز تواصله مع المتلقي، ليحقق التأثير والاستمالة، كانتقاء المفردات الموحية، والتراكيب البسيطة الواضحة، لإثارة المشاعر والانفعالات، وكذلك اعتماد أسلوب التكرار الذي يؤدي إلى زيادة حضور الموضوع في الذهن، والمحاكاة الصوتية التي تستحضر الأشياء، واللجوء إلى التضمين والإيحاء والتلميح، كاستدعاء الشخصيات التراثية والوقائع التاريخية التي تعزِّزُ الاتصالَ، وتكونُ فاعلةً في نفوس المتلقين.

فالوظيفة في النظرية الحجاجية هي تعديلُ موقفٍ أو سلوكٍ من يتوجّه إليه الخطابُ والتأثير عليه، لإقناعه بصحة الموقف، فيتبناه أو يعرضُ عن الحجج المعروضة، فيشيحُ عنها، ويدحضُها بحجج معللة.

المبدأ الحجاجي: يومئ المبدأ الحجاجي إلى الأفكار والآراء السائدة اجتماعياً، وهي التي تضمن اتساق الحجج والنتائج في الخطاب مع التصديق بصحتها واقعياً، فالجميع يجزمون بأن العمل يؤدي إلى النجاح. وبالجملة يمكن القولُ بأن المبادئَ الحجاجيةَ في الأصل تعبّرُ عن الضمير الجمعي في رؤيةِ الأشياء، أما التّعارضُ الخطابي فهو ناتجٌ بالأحرى عن التعارض في المبادئ الحجاجية.

القيمة الحجاجية : قعّد لمسألة الحجاج كلٌّ من" **جون أوستين** " (John Austin)، و"جون **سيرل**" (John Searle) ضمنَ نظريةِ الأفعال الكلامية، وما الفعل الحجاجي إلا نوعٌ من الأفعال الإنجازية التي يحققها الفعل الملفوظ في بعده الغرضي، وأضيفَ إليه مفهومُ القيمة الحجاجية التي يُراد بها الالتزامُ بالطريقة التي ينبغي نهجُها لضمان نموّ الخطاب واستمراريته، لكي يحققَ أخيراً غايتَه التأثيرية (conative)، وتحيل من جهة أخرى إلى السلطة المعنوية للفعل الكلامي ضمن سلسلةِ الأفعال المنجزة لإيصال الأفكار إلى المرسل إليه (Destinataire) الذي يقوم بعملية التفكيك لكل أجزاء الرسالة (Le Message) .[26]

وقد يكون الحجاج خاطئاً، كما يسميه بعض الباحثين، وهو الذي ينبىء على المغالطة في تقديم الحجة، ويعبر عنه باللغة الفرنسية بمصطلح(paralogisme) الذي يتكون من جزئين، هما(para) ونعني به خاطئ، و(Loqisme) بمعنى الحجة، وقد أضاف بعضهم صفة النية الحسنة لهذا النوع، ليميز في التفكير الفلسفي عن مصطلح (sophisme) .

إن الحجاج الخاطئ يقدم على المقايسة الواهمة، كما تسبب في حدوثه عيوبٌ أثناءَ تأسيس المحاججة، كالأخطاء الناتجة عن تعدد الأسئلة، أو مصادرة الشيء المرغوب. ففي العديد من الحالات يصدر الخطاب مُمَوهاً في صورة مقدمات وهمية كاذبةٍ خاطئةٍ، إما شبيهة بالحقيقة، دون أن تكون كذلك، أو شبيهة بالمشهور، لكنها ليست كذلك أيضاً، نحو زعم بعض الغربيين القائلين: "**إنّ أمريكا دولةٌ نووية وقوة عسكريةٌ، لها الحق أنْ تهيمنَ على العالم**"، إذ يمكن أن يقاس على هذا النوع من المغالطة قولهم: "**وإسرائيل ـ كذلك ـ دولة نووية وقوة عسكرية لها الحق ...**"، حيث يشمل هذا النوع من المغالطة ما يسمى "**الحجاج بالسلطة**".

ومن أنواع الحجاج الخاطئ أيضاً **المغالطة العلمية**، و**المغالطة المنطقية**، وكذا **الحجاج المبني على التناقض الإخباري**، ويمكن أن نمثل له بقوله تعالى: (**فإما تَرَينّ منَ البشرِ أحداً فقولي: إنّي نذرتُ للرحمن صوماً فلنْ أكلّمَ اليومَ إنْسياً**)، سورة مريم: 26. فذهب بعض المفسرين إلى أن مريم ـ عليها السلام ـ لم تنذر في الحال بل صبرت حتى أتاها قومها، فذكرت لهم كونها نذرت، فيكون هذا منها تناقضاً؛ فقد تكلمت من حيث نذرت عدم الكلام، في حين ذهب آخرون إلى إمساكها عن الكلام الملفوظ، واكتفائها بالإيماءة والإشارة.

ومن أغراض الحجاج اعتماد **التهديد والوعد والوعيد والترغيب والترهيب واللوم** كأسلوب للإقناع الخطابي في النصوص الدينية والسياسية. ولهذا النوع أمثلة عديدة في الخطاب العربي كخطبة **الحجاج بن يوسف الثقفي** المشهورة في أهل العراق، التي منها: "**إني أرى رؤوساً قد أينعتْ وحان قطافُها، وإني لصاحبُها**". وخطبة **زيد بن المقنع العذري** الذي سعى من أجل ضمان ولاية العهد إلى **يزيد بن معاوية**، فخطب في حضرة **معاوية رضي الله** عنه قائلا: "**هذا أمرُ أمير المؤمنين**"، وأشار إلى معاوية "**فإنْ هلك**"، و أشار إلى ولده يزيد، "**فإنْ أبيتُم فهذا**"، وأشار إلى سيفه. ويحمل هذا الأسلوب دلالة التهديد والترهيب. وهناك أنواع أخرى للحجاج، ومنها: [27]

أ ـ **حجة الاتجاه** (l'argument de direction)، وغرضها التحذير من وقوع شيء ما.

ب ـ **حجة التبرير** (l'argument de gaspillage)، وأداتها "بما أن".

ج ـ **الحجة الرمزية**: للرمز قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة العلَم في نسبته إلى بلد محدد، والهلال بالنسبة إلى الدين الإسلامي، والصليب بالنسبة إلى الدين المسيحي، وصورة الميزان كدلالة على العدل.

د ـ **الحجة التواجدية**: تتأسس على اهتمام الإنسان بعمله من دون أن يتدخل في شؤون الآخرين، ويمكن أن نمثل لها بقول الرسول ﷺ "**من حُسْنِ إسلام المرء تركُهُ ما لا يعنيه**"، حيث يمكن أن نقول بأن المسلم ليس فضولياً بالأساس، وتركه ما لا يعنيه من تجليات حسن إسلامه.

هـــ ــ حجــة الاستشــهاد: هــدف الاستشــهاد الأساس تبيان القاعدة للمتلقي و تكثيف حضـور الأفكـار. وفي الاستشـهاد تحويل القاعدة من مجردة إلى محسوسة، وهـذا مما يؤدي إلى ترسيخ الفكرة في الذهن. ولعل القرآن الكريم يعد أهم مصدر لهذه الأشـكال الحجاجيـة، غيـر أن الاهتمـام بالاستشهاد القائم على التمثيل يظل مقيداً بجملة من القيود، ومن أهمهـا: الإيجـاز، وعدم الإطناب.

نظرية السلالم الحجاجية وأهميتها:

تطرح هذه النظرية تصوراً لعمل المحاججة مـن حيث هـو تـلازم بـين الخطـاب الحجـاجي ونتيجته، إلا أن الخطاب الحجاجي والنتيجة في تلازمها تعكس تعدداً للحجة في مقابل النتيجة الواحدة على أن هنـاك تفاوتـاً مـن حيـث القـوة فيما يخص بناء هـذه الحجج، كمـا أن الحجـج قد تنتمي إلى فئة حجاجية واحـدة، وتـؤدي إلى نتيجة ضمنية واحدة، كقولك:

أ ـ محمدٌ أستاذٌ مساعد بجامعة الجزائر.

ب ـــ محمــدٌ أســتاذٌ محاضــر بجامعــة الجزائر.

ج ـ محمد أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر.

فكل هذه الأقوال تنتمي إلى فئة حجاجية واحدة، وتؤدي إلى نتيجة ضمنية، وهي: كفاءة محمـد العلميـة وتقلـده منصـب أسـتاذ التعليم العالي، وهو دليل قوي على تلك المكانة العلمية الراقيـــة. ويمكـــن الترميـــز لهـــذا الســـلم التصـاعدي، ذي ثلاث درجات (أ. م)، (أ. مح)، (أ. ت).

ويمكن أن نجمل قوانينَ السُّلم الحجاجي في ثلاثة، هي:[28]

1ـ **قــانون النفــي**: إذا كـان قـولٌ مـا" أ " مسـتخدماً مـن قبـل المـتكلم ليخـدمَ نتيجـةً محـددة، فـإن نفيـه (أي ــ أ) سـيكون حجـةً لصالح النتيجة المضادة، ويمكـن التمثيل لهذا بالمثالين الآتيين:

ـ فاطمةُ مجتهدةٌ، لقد نجحت في المسابقة.

ـ خديجةُ ليست مجتهدةً، إنها لم تنجحْ في المسابقة.

فإذا قبلنا الحجاج الوارد في المثال الأول، وجب أنْ نتقبلَ كذلك الحجاج الوارد في المثال الثاني.

2ـ **قــانون القلــب**: يـرتبط هـذا القـانون كذلك بالنفي، ويعد تكملةً للقانون السابق، ومفاده أن السُّلم الحجاجي للأقوال المنفية هو عكـسُ الأقـوال الإثباتيـة، أي: إذا كـان (أ) أقوى مـن (أ) بالقيـاس إلى النتيجـة(ن) فـإن(أ) أقوى من (أ) بالقياس إلى النتيجة(لا ـ ن).

ويمكن توضيح هذا بالمثالين التاليين:

ــ حصـل أحمـدُ علـى شـهادة الماجسـتير، وحتى على الدكتوراه.

ـ لم يحصل أحمدُ على الدكتوراه، بل لم يحصل حتى على شهادة الماجستير.

3ـ **قــــانون الخفــض**: يوضــح قــانون الخفض(Loi d'abaissement) الفكـرة الـتي تـرى أن النفي اللغوي الوصفي يكـون مساويا

للعبارة(moins que)، فعندما تستخدم جملاً من مثيل:

أ ـ الجوّ لم يكنْ حارا.

ب ـ لم يحضرِ المحاضرةَ أغلبيةُ الطلبة.

فستؤول الجملة الأولى إلى: **إذا لم يكنِ الجو حارا فهو دافئ.**

ويؤول القول الثاني إلى: ـــ **لم يحضرِ المحاضرةَ إلا القليلُ منهم.**

إن مفهوم التدرج الحجاجي في الخطاب من حيث تركيزه على مبدأ التدرج في توجيه الحجج يوضح أن المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع معين بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب. والجدير بالذكر أن طرفي الخطاب يختلفانِ في بناء السلالم، حيث إنها تتصف بالخصوصية والذاتية، فبعض المتلقين يلخصون مواقف خصومهم، وآخرون يدمجونه في البرهان، ويتبنونه مؤقتاً.

و تخضع نظرية السلم الحجاجي عند " **أوزفالد ديكرو**(Oswald Ducrot) " إلى قانوني النفي والقلب؛ فالأول يعني أن نفي حجة الرأي الأول هي حجة الرأي المخالف، وأما الثاني فيعني كون السلم الحجاجي للأقوال المثبتة هو عكس السلم الحجاجي للأقوال المنفية.

ومن صور الإفادة من السلم الحجاجي في الخطاب الإشهاري التصريح بالسلعة التي اكتسبت علامة إشهارية. فهذه الإستراتيجية الخطابية في حد ذاتها حجة تصنف في أعلى السلم الحجاجي بناء على الخلفية المعرفية الكامنة في ذهن المتلقي.

المراجع والهوامش:

[1] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص 46.

[2] نفس المرجع، ص 12 .

[3] المرجع السابق، ص14.

[4] المرجع السابق، ص 14.

[5] المرجع السابق، ص 15.

[6] محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000، ص 182.

[7] محمود أحمد نحلة، ص 14، 15

[8] ينظر، آن روبول، وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس، ومحمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 31.

[9] محمود أحمد نحلة، المرجع السابق، ص 10، 11.

[10] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1955، 1 / 226، مادة (حجج).

[11] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، ط1، 1991، 2/27، مادة (حجج).

[12] ابن منظور، لسان العرب، 1/ 227، (حجج).

[13] Philippe Breton L'argumentation dans La Communication 3eme éd Repères p 7

[14] باتريك شارودو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، عن كتاب نحو المعنى والمبنى ترجمة أحمد الود، دار الكتاب الجديد، ط1، 2009، ص 16.

(15) ينظر، عدنان بن ذريل، في البلاغة الجديدة، دمشق، 2004، ص 2.

(16) جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص 105.

(17) نفس المرجع، ص 106.

(18) ينظر، فان ديك، علم النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص234.

(19) Argumentation et Conversation 1986 P; 5 Moechler

(20) شاهر لحسن، علم الدلالة السيمانتيكية والبراجماتية في اللغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2001، ص 157

(21) محمد إيلاغ، الانتقال من البرهان إلى الجدل في غريب القرنين 13م، 14م، ضمن كتاب التحاجج، طبيعته ومجالاته ووظائفه، ص 148.

(22) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، 1/206، 207.

(23) جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص 112.

(24) ينظر، نفس المرجع، ص 113.

(25) عدنان بن ذريل، في البلاغة الجديدة، ص4

(26) الطاهر بو مزبر، التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم، ط1 2007، ص24.

(27) Perelman et tytica traité de L'argumentation P 501 527

أبو بكر العزاوي، الحجاج والمعنى الحجاجي، التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق، حمو النقاري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 2006، ص60 ـ 62.

□□

الفكر الجمالي والفن العربي بين المعاصرة والتبعية

قراءة في كتاب "من الريشة إلى (اللابتوب)" للدكتورين بهنسي وبن حمودة

□ خليل البيطار

شغل النقد المقارن مكان الصدارة في الدراسات الأدبية والفلسفية والجمالية، لكن صعوبته أبعدت كثيرين من النقاد عن مقاربته وخوض غماره، ولم تسعف الترجمة في رفد المكتبة العربية بدراسات حديثة في هذا المضمار، وظلت الحركة النقدية الأدبية والجمالية تنوس بين قراءات مبتسرة أو حفر في طبقات التراث. وبين مواكبة الحداثة وطقوسها وما بعدها.

وهذه مقاربة لكتاب في النقد الجمالي المقارن عنوانه "من الريشة إلى (اللابتوب)" للدكتورين عفيف بهنسي ومحمد بن حمودة، صدر عن دار الفكر بدمشق أواخر 2013م ضمن سلسلة (آفاق معرفة متجددة)، وهي سلسلة حوارية يضم كل كتاب منها دراستين لباحثين معروفين، وتعقيب كل منهما على بحث صاحبه.

وكان عنوان دراسة د.بهنسي (الفن والفكر الجمالي)، وعنوان دراسة د.بن حمودة (الفن العربي المعاصر والتشابه المحرج)، وضم الكتاب تعقيبين للباحثين وملاحق توثيقية.

دراسة د.بهنسي جاءت في ثلاثة عشر فصلاً من عناوينها: الفكر النقدي والفلسفي والدلالي، وتأويل الصورة، والفكر الحداثي بين الشمال والجنوب، وثقافة الصورة في زمن

التقنيات، وتحولات الفكر الجمالي العربي، وتحديات الفكر المعاصر.

ورأى الجمالي أن انقطاع الفن عن تاريخه وعن الواقع أدى إلى غياب النقد الفني الجمالي (الإستطيقا) ص28، وأن الصوفيين العرب نظروا إلى الجمال من خلال الكمال المطلق الخالص من أسر المادة، وميزوا بين الجمال الظاهري والباطني، فقد دافع ابن سينا والفارابي عن الجمال الخفي، ودافع الفارابي عن الفيض كمبدأ فلسفلي لأن (الوجود فيض عن الخالق، والإنسان محور الوجود الاجتماعي) ص32.

وعرض بهنسي مواقف التوحيدي وابن عربي والجاحظ من الإبداع الفني، فالتوحيدي برأيه رائد علم الجمال العربي، إذ أخذ عن أساتذته السجستاني والسيرافي ويحيى بن عدي نظراتهم الفلسفية للجمال والفن، وعرّف التوحيدي الفن بأنه (الإلهام وفعل النفس)، وتحدث عن دور المتلقي، وعن التذوق الفني، وعن مسؤولية الفنانين في إطار الاتباع والإبداع، وتحدث عن الأصيل والدخيل، وعن الصورة العقلية والطبيعية والتشبيهية والمطلقة، وتوسع في الحديث عن الخط العربي وأنواعه ص34- 35.

أما ابن عربي فقد عدّ كل إبداع كتابة، وسمى دريداً ذلك (غراماتولوجيا) توليد ما يجعل الكتابة ممكنة ! ورأى ابن عربي أن قراءة النص من المتلقي كتابة جديدة للنص.

وللجاحظ رأي لافت في هذا السياق، فقد عد المنمنمة كتابة يعبّر بها عن عجز اللغة ص41، وهناك دلالات اتفاقية تساعد في قراءة النص، لكن تداخل الألوان يجعل هذه الدلالات بعيدة عن مؤشراتها الاتفاقية، ويجعل قراءتها متعددة بتعدد ثقافات النقاد ص47.

ولاحظ بهنسي أن التأويل مساهمة في إعادة إنتاج نص تجريبي، وأن العرب شغلوا بالتفسير مبتعدين عن التأويل حتى زمن النهضة، ورغم النقلة المحققة لكن معالم الحداثة ظلت غائبة عربياً ص58، وخلص إلى ضرورة توليد نقد جمالي جديد يحترم الجماليات المختلفة في العالم، وينقذ الحداثة من فراغها ص60.

ورأى الباحث أن الفن العربي موزع بين الحضر في طبقات التراث وتأصيله، وبين مواكبة ما بعد الحداثة وطقوسها (من الفكر إلى الشيء)، كما هو الأمر عند ألبير فورمانس وزملائه. ولفت إلى تأثير التحولات الهائلة في القرن العشرين على الفن والإبداع التشكيلي خاصة، فالحداثيون رأوا أن الصورة التي تنقل الواقع خادعة، تحاصر التأويل والتذوق، ولم تعد وسيلة للمعرفة، بل غدت الصورة الفنية طريقاً للتعارف مع الآخر والاعتراف به نداً مهما كان حجمه الجغرافي ص76. وجرى تجاوز للمعايير الفنية: فبعد أن كان التمرد على الواقع شعار الفن في القرن

العشرين غدا التمرد على الجمهور شعاره في الألفية الثالثة، وهيمنت التقنية على الفنون، وغدت الشاشة وسيلة العرض بديلاً للوحة، وجرى تعميم الثقافة البصرية عبر الميديا، ونافس المحيط المركز الإمبريالي في هذا المضمار، وانتقلت الجمالية من اللوحة واللون إلى علبة الحاسوب التي "تتحدى خيالنا وأخلاقنا ص84"، وتحقق حلم الفرنسي أندريه مالرو بوجود متحف افتراضي ينقل نتاج الفنانين إلى أبعد الأماكن، والصورة الحاسوبية تعبر عن معان لا عن أشياء فحسب، ويتسع تجليها لونياً وصوتياً، وهنا يكمن تحدي التقنية للأساليب السابقة ص87.

ولفت بهنسي إلى أفخاخ الحداثة، لأنها لن تستطيع إلغاء تاريخ الفن من جهة، ولن تحيد بمفهومها البياني عن السير باتجاه الإنسان، وثمّن المحاولات الجادة لتأصيل الفن العربي وللتخلص من التبعية للغرب، وأسف لكون القراءة النقدية الفنية الموضوعية غرباً وشرقاً ما زالت بعيدة ص95، وذكر نموذجاً للتأصيل في فن العمارة العربية على يد معماريين مبدعين أمثال رفعت الجادرجي وحسن فتحي ونبيل طيارة وزملائهم ص105.

ودراسة د.محمد بن حمودة جاءت في سبعة فصول، عناوينها: التصوير العربي والمراوحة بين أدب القوة وأدب المعرفة، الرومانسية وخلط المرجعيات، تباين الموقف الثقافي من الخفة، التصوير العربي المعاصر، الفوضى العميقة، والانفتاح على "ما لا يَعبُر الفن"، ودراستان تطبيقيتان تناولتا تجربتي شاكر آل سعيد وفاتح المدرس.

عبر ابن حمودة عن قلقه لتبعية الصورة واللوحة للغرب، ولندرة الصور واللوحات المعبرة عن الهوية المحلية، ورأى أن الغرب انشغل بموت الصورة الفنية وانبعاثها، وتغيب العرب عن هذا الموضوع، لأنهم ظلوا معادين للوحة في وقت ثابر الغرب على إنتاجها لخمسمئة عام ص124، ولفت إلى إمكان تحقق ذلك لدى العرب لأن العقل المجرد متوفر لديهم أما العقل التطبيقي فهو معدوم، كما لاحظ أن المدينة تدمج الواقع والخيال ص127. واتفق مع والتر بنيامين بأن الفاعلية الفنية ترتبط بدور الوسائط ودرجة تطورها، وقدرتها على الاستنساخ، وكان كلود بالتز قد واجه حرجاً حين أراد الكتابة عن مدينة دمشق (بسبب اللزاجة وغياب الصورة الفنية القادرة على نقل تجمّع ذوّاق من مرحلة أدب القوة إلى أدب المعرفة، ومن الحشد (القطيعي) إلى الجمهور الحقيقي) ص131.

واكتشف ابن حمودة أن الرومانسية الألمانية كانت ردة فعل على النمط الحضاري وسطوته في كل من فرنسا وإنكلترا، وأن الأصالة لا تتأتى إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في مجال الثقافة ص148، وأن الزمن كفيل بتحول

الحشد إلى شعب أو إلى جمهور أو إلى ناخبين أو غير ذلك من الروابط التي تؤدي إلى ظهور كون وعالم بعينه إلى الوجود (المديني) يضم الفن والأدب والموضة والاقتصاد ... وهي عوالم تنتمي إلى السياق المديني بحسب هيجل، وذكر شاهداً ورد في كتاب دريدا المعنون "صيدلية أفلاطون" يقول فيه سقراط إنه كان يخشى ان يغادر المدينة، ويعلل بأن الريف والأشجار لا يطيب لها أن تعلّمني شيئاً، وبذا تكون المدن – وهي مقر البورجوازية ومركز نشاطها العقلاني والاقتصادي – مقر الفضائل النسكية بحسب ماكس فيبر، حتى الملحدون فيها أقرب إلى الخير من "أتقياء الريف" ص167.

ورأى الباحث أن أولى وظائف الفن تحوير مضمون مطالب الإنسان الرمزية، والمطابقة بين التميز الفردي وبين الحظوة الاجتماعية، ووافق مع رولان بارت أن الأكاديمية ارتبطت غربياً بالأدب، ولفت إلى أن الحداثة انتصرت للذاتية على الضمير، وأكدت لزوم تحويل الطبع إلى فكر خلاق ص174.

وقدم ابن حمودة مقارنات شعرية وفنية واجتماعية بين العرب والغربيين، وضمّن دراسته شواهد لمفكرين ونقاد وباحثين معروفين من العرب والأوربيين لتوضيح الفارق بين المحاكاة والفهم، وبين المعيارية والتمرد، وبين العادي والفريد في الفن، وبين التصوير والتشكيل، وبين الافتتان والاتزان في البحث والنقد، وأشار إلى فرادة الفن والعبقرية.

وفي مقارناته بين جماليات الشعر والمسرح والتصوير والفن التشكيلي لفت ابن حمودة إلى توصية أرسطو بشأن تجاوز الباحث وضع الافتتان كي يستوعب موضوعاته، والتي التزم بها د.طه حسين، وإلى انتقاد الأخير مسرحيات شوقي الشعرية لعدم التزامها وزناً واحداً كما هي الحال في المسرحيات الشعرية الغربية، وهذا دليل ضعف برأيه.

ورأى الباحث أن المصورين لا يبدعون لوحات، وإنما يخترعون إمكانات جديدة للعيش على حد تعبير ماليفيتش ص212، ودعا إلى الاستفادة من تجربة الغربيين التي تحترم الهيئة والمؤسسة، وذكّر بقول الشيخ محمد عبده في معرض حديثه عن تأسيس معهد علمي للفنون الجميلة بالقاهرة: "نحن ديوان كلمات، والغرب ديوان هيئات، وقد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات"!

وأشار إلى دور الإعلام في تعميم الفن المتمرد على المعيارية، وإلى دعوة د.عبد الوهاب المسيري التي ربطت بين توطين العلمانية وتعميم الفن، لأن القيمة الشاملة هي أن يغدو الفن شعبياً ص233.

وفي قراءته لتجربتي الفنانين: العراقي شاكر آل سعيد والسوري فاتح المدرس ثمّن الباحث سعي آل سعيد إلى الانتقال والارتقاء بالفن التشكيلي من العادي إلى الفريد، ورؤيته أن الجمال لا يقيم في هيئة بعينها ص250.

ورأى ابن حمودة أن فاتح المدرس أولى أهمية للقيمة الشاملة، واهتم بإعادة الاعتبار للبحث عن مطلق الحساسية، واهتم - في حوار بينه وبين أدونيس - بلمس منطقة الإحساس السري لدى الإنسان ص267-268، ورأى في موضع آخر من الحوار نفسه أنه "لا نهاية للأسرار أمام العقل، وأن هناك أولية للموقف على المعرفة"! ص294.

وخلص الباحث إلى استنتاج مفاده أن التصوير لعبة تهتم بسبر القوى المباينة للكلام، من أجل سبر خبرة الاكتمال، بوصفها خبرة للاتصال الذهني بالجسد ص274، وأضاف: ليس هناك كلمات، هناك أصوات ذات صور، والصوت هو الوحيد الذي بقي بدائياً فينا، إذ حافظ على تناغمه مع الصوت الكوني خارج الزمان، وهو يتفق مع رأي كاندينسكي القائل: "سيتحول التصوير يوماً - بَعُدَ أم قَرُبَ - إلى نوطة معممة مثل النوطة الموسيقية".

وعقب د بهنسي على بحث محاوره ابن حمودة في اثنتي عشرة صفحة، وأخذ عليه أنه لم يدقق أسباب ارتباط الفن التشكيلي العربي بأصول الفنون الغربية، إذ ارتبط التعليم الفني عند العرب بالغرب، وحضر مدرسون أجانب للتدريس في المعاهد والجامعات في كل من الجزائر ومصر ولبنان، وقد ميز دعاة التحديث العرب بين التطور والتبعية، وعند عودة الفن الأوربي إلى الفنون البدائية والفطرية عاد الفن العربي إلى إرثه الضخم من النقوش والمنمنمات، وأنقذ الفن الغربي من الهوة العدمية، وحيّد الفن العربي عن التشابه المحرج.

كما أخذ عليه عدم إشارته إلى الفن الغربي الاستشراقي الحديث، وإلى التشابه المحرج بينه وبين معطيات الثقافة الفنية العربية، وأخذ عليه في ختام تعقيبه حشر فصلين طويلين في دراسته لا علاقة لهما بعنوانهما وهما (التصوير العربي المعاصر وانفتاحه على "ما لا يعبر للفن") ص200-243، و(فاتح المدرس والنبوة الفنية التي مدارها الحقائق الصغيرة) ص266- 299، ورأى أن مقاربة ابن حمودة تنحو نحو الدراسة الفلسفية والسيميائية أكثر من تركيزها على النقد الجمالي، رغم كثرة الشواهد وبراعة العرض.

ووقع تعقيب ابن حمودة على مبحث محاوره د بهنسي في سبعين صفحة، وغلب عليه التنظير والاستعراض المعرفي والبلاغي، وتحليل الصورة الشعرية وتطورها، ورصد العلاقة بين الحداثة والجامعات، وعودة اللزاجة، ومفهوم المثقف الاستقلالي.

وفند في تعقيبه ملاحظات محاوره، مشيراً إلى بعدها عن الحداثة وعن الجمهرة وعن أدب المعرفة.

وأرى أن المبحثين اتسما بالرصانة والاتساق وملاءمة الشواهد لرؤية كل من الباحثين المتابعين للحركة التشكيلية والفنية

في البلدان العربية، ولخصوصيتها ومناحي تطورها وأصالتها، ولما صدر من دراسات نقدية جمالية واكبت هذه الحركة وقاربت إبداعاتها وتجارب أعلامها.

ولكن التعقيبين أظهرا غلبة الأحادية على الرؤية النقدية، وصعوبة الالتفات إلى زاوية الرؤية التي ينطلق منها الباحث الآخر، والإسراع إلى الاستعراض التنظيري والمعرفي في الرد على ملاحظة انتقادية، ودل ذلك على ندرة الحوارات الجدية، وغياب المعايير، والابتعاد عن ديوان الهيئات، ولاتتطور الحركة الفنية والأدبية والنقدية دون سلوك هذه السبل.

□□

جدليـة المحنـة بـين النهضة واللغة

□ حسن إبراهيم أحمد

ومن المفيد القول، إن هذه الجدلية، هي بين الحضارة واللغة.

أين نقرأ مشكلة (محنة) اللغة العربية؟ أين تتموضع هذه المشكلة؟ في حقل الثقافة؟ في حقل السياسة؟ في الحقل الاجتماعي؟ وإلى أين ومتى؟

بصيغة أخرى: هل نكون متخلفين في السياسة والثقافة والاقتصاد والعلوم الإنسانية الأخرى، مثلما نحن متخلفون في العلوم التطبيقية وما تنتجه من تكنولوجيات، ثم نكون متقدمين لغوياً، او لغتنا في حالة ازدهار؟!

إنها إشكالية متداخلة العناصر، نبحث عن حلها حيث لا يوجد، ولا يصحّ أن يوجد. لقد أصابنا ما يصيب تاجراً لم يحسن إدارة صفقاته، ففقد رأسماله، وأخذ يتباكى باحثاً حيث لا أثر لحراكه، عما فقده، بدل أن يبحث في دفاتره وأساليب إدارته وظروف عمله، عله يجد جواباً لما يتساءل عنه.

وإذا كان لا يصح أيضاً، أن نبحث عن ماهية مشكلاتنا لدى الآخرين وما أنتجوه، أو في مجريات حياتهم وحضارتهم، لكن يمكننا الاستدلال على مشكلاتنا، نجاحها وفشلها، بمقارنتها بنجاحات وفشل الآخرين عند مواجهتهم لمشكلاتهم، خاصة عندما تكون في حالة واضحة تضيء طريق الاستدلال.

لقد كانت النهضة حالة، كان المفترض والمأمول أن تشكل رافعة للأمة، تخرجها من إعاقتها. وكانت هذه النهضة في حالة مقايسة مع نهضة الغرب الذي حاولنا تقليده بعد أن جرى الاحتكاك به، وعلمنا أنه خاض نهضة ناجحة، وتصورنا أن طريقنا المعبد هو طريقه التي سلكها، لكن دون الاعتداد بعدته ومناهجه.

وعندما فشلنا في تقليده تكاثفت تساؤلاتنا، حيث لم ننهض، وقد بدا ذلك على كل مظاهر حياتنا، حتى المظهر اللغوي.

وهذا ما يدفعنا إلى المقايسة لوضع اليد على العلة، بدل التخبط والتفكير العقيم.

1) **المشهد النهضوي الأوربي:**

إنه مشهد عملاق وباهر، لا يُمَكّن باحثاً ولا مجموعة قليلة من الباحثين من الإلمام به، وربما كتبت فيه آلاف المجلدات. إنما نبحث عما نوسس به لفكرتنا، فقد كانت اللغات الأوربية لهجات ضمن اللاتينية، أو لغات جانبية لشعوب هامشية في مجرى الحضارة والتاريخ والحياة، فإذا بها تصبح لغات تسود الكون طاردة غيرها من ساحات المنافسة. والحقيقة أنها فعلت فعل الشعوب التي تتكلمها. واللغات لا تفعل بذاتها، بل تفعل بفاعل (مجتمع) يفعّلها.

للمشهد بدايات فاعلة تقودها إرادة ووعي أفراد وشعوب، غاية ما تفكر به أن تغير واقعها الرديء، وتلك مهمة يقوم بها كل فرد، أي ليست طموح حكومة أو سلطة، بل طموح كل فرد ليجعل حياته وحياة أسرته ومجتمعه الصغير والكبير، أفضل حالاً، ويسير من حسن إلى أحسن ومن نجاح إلى نجاح، مذللاً كل العقبات التي تواجهه، دون وصائية أو أوامرية، فهذه لها محاذيرها المعوقة.

استطاع الأعيان البريطانيون وضع حد لاستبداد ملوكهم بأن فرضوا "الماغناغارتا" كوثيقة ناظمة للعلاقة بين الملك والأعيان وعلاقة الشعب بهم، ما يعني فرض اعتبار الشعب شريكاً لا يقاد قطعياً، بل شريكاً يتمتع ببعض حرية الحركة، ويفتش في زوايا الحياة والكون عما يحسّن به ظروف حياته. ولما كان هذا طريقاً للجميع، كانت النهضة نهضة الجميع، فلا نستدل عليها بالأسماء اللامعة في التاريخ النهضوي الأوربي فقط، بل لكي نعرف كيف نهضت هذه الشعوب، لابد من معرفة دور كل أوربي فاعل. لقد نقل عن غرامشي حديثه عما أسماه "سماد التاريخ" ويشير شرح هذه العبارة إلى أنها تعني تلك الجهود التي بذلها الأوربيون (جميعاً) في المزارع والورش والمصانع، وفي أعماق المناجم، وعلى ظهور السفن في المحيطات، وفي صحارى وأدغال العالم، وصولاً إلى الأجواء، فأخصب تاريخهم منتجاً هذه الحضارة التي أصبحت كونية. ولم تكن هذه النهضة فعل دانتي وشكسبير وكوبرنيكوس وغاليلو وديكارت ونيوتن وكانت وهيغل وانشتاين.. وغيرهم من الأعلام، فقط.

لقد كانت نهضة كل الأوربيين، ويذكر الأعلام لأنهم كانوا الذروة المعبرة والشاهدة على ما تم من قطيعةٍ مع كل ما يعوق مسار النهضة. إنهم رأس جبل الجليد. قادوا القطيعة ودفعوا ضرائبها. فقد أزاح الأوربيون كل ما لم يعد قادراً على مسايرة زخم الإرادة المندفعة والفاعلة في تطوير جوانب الحياة كما يؤكد هاشم صالح. فإضافة لما فعله الإصلاح الديني الذي قاده مارتن لوثر وكالفن وغيرهما، والذي مهد ما فعلوه لكسر التابوات، أو الجرأة عليها، وهي أهم الخطوات التي يمكن أن يخطوها أي شعب يريد الخروج من إعاقاته، فإن حراكاً آخر كان يجري لتحسين شروط

الحياة والنظرة إلى الكون. لقد برز ذلك في الحالة التي مثلها كوبر نيكوس المتوفى 1543 على مستوى العلوم الكونية بعد كسر تابوات العلم الموروث عن أرسطو وبطليموس ومن سبقهم ولحقهم، وكان ذلك مؤشراً على نمو الحركة العلمية، في حين كان المؤشر على ما وصله الفكر من تطور هو ديكارت المتوفى 1650م. ولا ننسى أن العقل واللغة يسيران معاً.

وإذا كانت الشهرة العلمية قد ذهبت إلى كوبر نيكوس وغاليلو المتوفى 1642م الذي كان ألمع شعبياً لموقف الكنيسة منه، فلا يصح القول إنهما كانا حالة معزولة عن الحياة التي يعيشها الأوربيون، وكذلك ديكارت في تعبيره الفلسفي عن المستوى الذي وصله الفكر في هذه المرحلة متجاوزاً الموروث اليوناني والفلسفة المدرسية، وصانعاً القطيعة مع الماضي. وهنا يجب فهم القطيعة باعتبارها مرحلة يتخطى العلم والفكر فيها عقبات كانت تعوق التطور، فيتم إهمال ما لا يساعد فيه والاعتماد على غيره من العناصر الموروثة والجديدة. إنها تحدي العلم والفكر مع ذاتهما القارّة والموروثة.

حيوية النهضة الأوروبية وفاعليتها الحاسمة، دفعت إلى تكرار القطيعة الابستمولوجية كما يشير هاشم صالح، فقد حدثت القطيعة الثانية التي عبرت عنها المرحلة العلمية التي يشير إليها نيوتن المتوفى 1727م في كتابه "المبادئ الرياضية ويعبر عنها فكرياً "كانت" المتوفى 1804م في ذروة إنتاجه الفكري الفلسفي "نقد العقل المحض". ثم جاءت القطيعة الثالثة وبرز فيها اسم العالم أينشتاين، وعبر عنها فلاسفة كثر من أبرزهم باشلار المتوفى 1963م. وكان المؤشر الهام لهذه القطائع أو المراحل، التطور التكنولوجي والثورات الصناعية في أوربا[1].

هذه المراحل التطورية إن كانت تشير إلى شيء، فإنها تشير إلى ثبات ورسوخ حالة التوجه إلى الأمام وتذليل العقبات، والتأكيد أن لا عودة عن ذلك، وإلى دقة وسلامة ما يتم بناؤه ليكون أساساً لبنية لاحقة يتم تصحيح مسارها عندما تتعرض للخطأ أو التعويق. هذه النهضة لم تعبر عن عجز ولا تبالٍ على ماضٍ عريق، ولم تكن ثارية مثلما لم تسمح لعقبة أن توقفها، وما من شك بأن ذلك راجع لنسقيتها، أي إنها كانت على مستوى واسع من المجتمعات الأوربية، وعلى مستوى جميع الطبقات الاجتماعية وميادين الحياة، مع تفاوت زمني غير محبط. إنها لم تكن نهضة سياسية أو ثقافية أو اقتصادية أو اجتماعية، بل كانت كل ذلك مع ضمان عدم التراجع.

من يصور ذلك بدقة، ليس من يتحدث عن أعلام العلم والأدب والفكر في أوربا على مدى مراحل النهضة، ومساهمة كل منهم أو دوره، على أهمية ذلك في الإشارة إلى مستويات الذروة. التعبير الأهم والأكثر مصداقية هو القاع الاجتماعي، المجتمع (شاقولياً وأفقياً) في حراكه المتوازي والمتوازن بجميع فئاته، وهذا ما ضمن النجاح للنهضة وأحبط فشلها، لأنها اخترقت جيولوجيا المجتمع.

لنعد إلى أحد مؤرخي عصر الأنوار، حيث يتحدث بيير شونو عن الحراك في القاع، أي عن الفكر وغير الفكر، عن السياسة وغير

السياسة، وكيف كان المجتمع بكليته ضامن النهوض في حياته اليومية، ما أوحى للأدب والفكر بالارتقاء إلى الذروة التي وصلاها. حيث في هذا العصر هزمت المجاعة للمرة الأخيرة في أوربا بضمان التواصل مع مناطق إنتاج الغذاء داخلاً وخارجاً، وضمان المواصلات. وفي هذا العصر هزم الطاعون للمرة الأخيرة، بما لذلك من رمزية، وبتعاون الشعب مع السلطات، ما يشير إلى الترقي في مستوى الوعي. ارتفعت معدلات الأعمار باطّراد نتيجة الخدمات الصحية والغذائية، وقلت وفيات الأطفال بدليل الإحصاءات الدقيقة، وارتفع سن زواج الفتيات، وتراجعت الأمية باطراد، وتحسن الوضع الصحي للمساكن التي يقطنها العامة، وزاد معدل إنتاج الأرض، وكثرت الرحلات البحرية، وأصبحت الأدوات المنزلية من أوان ومفروشات أفضل كثيراً من السابق، كما تحسنت أوضاع الغذاء... كل شيء في حياة الناس (جميعاً) كان في تطور لا يتوقف، تشير إلى ذلك كتب التاريخ، والسجلات المحفوظة خاصة في الأبرشيات[2].

مثل ذلك كان يجري في البعيد، على الجانب الآخر من الأطلسي، حيث بدأ المهاجرون الأوربيون في ظروف شديدة القسوة يؤسسون لحضارة ومدنية، بالرغم من الفظائع التي ارتكبوها بحق السكان الأصليين لأمريكا، حيث يقال إنهم أبادوا ما يزيد على (120) مليون من الهنود الحمر[3]. وللاستدلال على المشقة التي عاناها المهاجرون، يذكر جون ستيل جوردن، أن المهاجرين كانوا يعيشون غالبيتهم دون نساء ما اضطر السلطات في شركة فرجينيا أن تستقدم سفينة تحمل تسعين امرأة إلى مستعمرة عام 1619 وقبلهن المستوطنون زوجات لقاء /125/ رطل تبغ عن كل امرأة بعد أن بقوا طويلاً من دون زوجات[4] ويتحدث جوردن عن التاريخ الملحمي للقوة الاقتصادية الأمريكية، والجهود التي بذلت للتأسيس لذلك، ولمتابعة النشاط من أجل ما تراه من قوة نقف منها موقف الانبهار.

أهم ما يستوقفنا في هذا المثال، أو في هذا المشهد النهضوي الأوربي، هو أن النهضة التي أسست لهذه الحضارة الغربية المعاصرة، لم تكن جهد مفكرين وأدباء وعلماء وسياسيين فقط، بل الأهم، وقبل كل ذلك، هي هذا النشاط الذي لا يعرف الكلل ولا التراجع، من قبل المجتمع كافة. وإذا كان كل فرد يبحث عن ثروة شخصية، وعن إعالة أسرته وتأكيد حضوره في السباق مع غيره لحيازة الثروة من أجل حياة أفضل، فإن مجموع هذه النشاطات والبحث عن الأفضليات، هو الذي صنع هذا التراكم الحضاري والسعي الحثيث من الجميع لإزالة العقبات.

فإذا كانت هذه حال المجتمع ونشاطه، فما من شك بأن ذلك سيكون الصورة التي ظهرت في النشاط الفكري والأدبي، وفي النشاط العلمي الذي أصبح يتحول إلى تكنولوجيا، وكل ذلك يحتاج إلى أن تتطور اللغات مرافقة كل هذه الحقول، فالحضارة لا تعنى بميدان واحد، ولا تكون حضارة إذا هي كانت في جانب دون آخر. لذا شهدت اللغات الأوربية وما تزال، التطور الذي يليق بالحضارة التي أنتجها الأوربيون، فكل علم أو فن ينتج

مفرداته ومصطلحاته، ويصنع حضوره اللغوي، ما جعل اللغات الأوربية تتطور من لهجات إلى لغات تجتاح العالم، في الوقت الذي أصبحت العربية التي كانت تجتاح العالم القديم محشورة، يبذل الغيورون الجهود لإخراجها من مأزقها.

2) في المشهد النهضوي العربي:

هل كان لدينا مشهد نهضوي بالمعنى الذي وجدناه عند الأوربيين؟

لا يصادق التاريخ والواقع على ذلك. ولكي نعبر إلى المشهد اللغوي في موضعه، ونتأكد من أن الإعاقة اللغوية هي إعاقة غير معزولة، أي إنها على مستوى البنية الحضارية العامة. إذ من المهم جداً ألا نرى الحدث أو الظاهرة في خصوصيتها أو فرادتها وانعزالها عن غيرها من الظواهر لأننا عندها لن نرى شيئاً على حقيقته، بل يجب النظر إليها في سياق أو إطار عام يشرف على منظومة، أو منظومات الحياة بجميع جوانبها، كي تأخذ موقعها الذي يمكن وعيها فيه، وهذا يقتضي البحث عن الإطار أو القانون العام الناظم للأحداث كما آل إليه تاريخياً وبشروط موضوعية.

من هذا المنطلق لا نرى مشكلة اللغة إلا في إطار منظومة الحضارة، فليست، مشكلة فكر وأدب وفن دون غيرها، بل مشكلة حياة شعب وأمة باتت الحضارة تجافيها منذ قرون عدة، ما جعل كل مظاهر الريادة تحول وجهتها عنها، فكانت اللغة والمكانة وهناء العيش والدور الحضاري والحضور العالمي، وغير ذلك من تعبيرات الوجود الفاعل، أول الضحايا.

فكيف كان المشهد النهضوي العربي بالمقارنة مع مشهد نهضوي فاعل أنتج حضارة ممتدة وجبارة، وهو الذي وصفناه في الفقرة الماضية؟ من الغريب أننا ننسب لأنفسنا، كنوع من التعويض، وعلى مانحن عليه من خور وضعف وعي وقلة ثقة بالنفس وتخلف في كل المجالات، كل العوامل الفاعلة فيما وصلت إليه أوربا، حيث يؤكد بعضنا -وهم كثر- أن ما وصلت إليه أوربا لم يكن إلا بفضل ما نقلته من علومنا، مستندين إلى العناصر التي تتوارثها الحضارات من بعضها. وهذه نرجسية كبرى.

هنا يمكن التأكيد أن الحضارة ذات تكوين حلقي تراكمي، قد تنبثق على فترات وفي مناطق متباعدة ربما، فتنتج في كل موقع أو في كل انبثاق ما تمكنها الظروف من إنتاجه، وعندما تتراجع في موقعها، تسلم ما أنتجته إلى الحضارة التي تليها في الانبثاق الجديد، فتفيد من بعض العناصر السابقة. هكذا كانت حضارتنا العربية الإسلامية، حيث أفادت من حضارات بلاد فارس واليونان والرومان، ومن موروث بلادنا السابق. وهكذا هي الحضارة الأوربية التي أفادت في انبثاقها من تراكم المعارف التي ورثتها، حيث لم تعد لإنتاج ماتم إنتاجه سابقاً في موقع آخر ويمكن الإفادة منه، وقد عبر عن ذلك أدونيس بقوله "من لا يرى العجلة السومرية في مركبة أبولو، ليس حداثياً".

في مشاهد دقيقة ومعبرة عن خيبتنا وقلة حيلتنا، نلاحظ المقايسة الكاريكاتورية التي يلجأ بعضنا إليها كنوع من التعويض وإظهار الندية التنافسية، حين يقارنون بين الحضارة

الغربية على مشارف القرن الحادي والعشرين، وهي في ذروتها المتداحة عالمياً، وبين حضارتنا التي عبرت منذ أكثر من ثمانية قرون. كيف يخطر ببالنا أن نضع المشهدين غير المتجانسين، ولا جامع بينهما كما لا عناصر للمقارنة، قبالة بعضهما، وبماذا نقارن مع هذا الفاصل الزمني وطرائق تعبير وأدوات كل منهما؟ ما يثير الغثيان في المشهد، هو ألا يذكر بعضنا أننا في الحقبة التي نختارها للمقارنة من تاريخنا كنا نعطي، وكانت لغتنا التي نحن بصدد الحديث عنها، ترفد لغات العالم ذات الحضور مثل الفارسية والتركية والأوردية وغيرها بنسب من الكلمات قد تصل في بعضها إلى أربعين في المائة، حسب بعض التقديرات، والآن نحن نستورد بما يزيد على هذا المستوى.

أليس ذلك بياناً واضحاً على واقعنا الحضاري الذي يكون بالإضافة إلى العناصر المكونة للحضارتين، مانعاً للمقايسة؟!

من المؤشرات التاريخية لثقافتنا، أننا نؤرخ بالأعلام أكثر من المؤسسات والظواهر والأفكار، فنذكر أعلام السياسة والدين والأدب وغير ذلك، ثم نشير إلى أدوارهم، ويبدو أن هذا ما لجأنا إليه في الإشارة إلى النهضة، فنحن لم نشر إلى حراك متجدد بين الناس، والأصح أن مجتمعاتنا لم تشهد حراكاً نهضوياً على مستوى القاع الاجتماعي يؤشر إلى فاعلية أو نشاط إنتاجي من شأنه أن يغير مجريات الحياة ويحدث تبدلات كما رأينا في أوربا، ولا مؤسسات فاعلة مرافقة، بل إننا عندما نذكر النهضة نشير إلى أشخاص تواصلوا مع أوربا، وأثر ذلك فيهم فبدا ذلك في نشاطهم، مكتفين بهذا باعتباره هو النهضة، فنبدأ بالطهطاوي وخير الدين التونسي ثم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي وقاسم أمين وهدى شعراوي وطه حسين وعلي عبد الرازق ورشيد رضا وغيرهم، ثم نعرج على آل البستاني واليازجي والشدياق وأعلام الشعر، مثلما قد نتحدث عن بدايات المسرح والقصة والرواية الفنية، وتوجه المرصفي الجديد في النقد، والاتباعية الجديدة والرومانسية وجماعة أبولو، متذكرين أعلام هذه النشاطات المنقولة عن الثقافة الغربية أو المتأثرة بها.

لكننا لا نتحدث عن نهضة نسقية اجتماعية مؤسساتية على كل مستويات وفاعليات المجتمع، اقتصادياً وسياسياً وثقافياً، فلا نعرف ما الذي تغير أو لم يتغير في بوادينا وأريافنا وأحيائنا الشعبية، ولا نعرف إن كان الناس يموتون جوعاً أو من الأمراض السارية، وكيف كان حال النظافة أو الاستشفاء أو الإنتاج وتوفر الأرزاق، ولا مستوى الأمية، وهل حصلت تطورات كتلك التي تحدث عنها بيير شونو الذي ذكر أن عصر النهضة غير كل شيء في حياة الناس، حتى الشتيمة في أوربا.

لم يخرج لنا من داخل المؤسسة الدينية من يقود إلى إصلاح التشريع المرتبط بالفقه والنصوص، ويزيل التراكم مما أضافه البشر في الحقل الإيماني ولم يعد يتلاءم مع العصر، أو يسقط سلطة من أراد أن ينصّب نفسه سلطة إفتاء وتوجيه وتلاعب بعقول المؤمنين البسطاء، مستبدلاً كل ذلك بما تساعد عليه النصوص مما يشكل رابطاً مع حياة تنمو باتجاه التجدد الذي نلاحظه في العالم. ولم تظهر عندنا

حركة علمية تؤسس لنهضة تكنولوجية تكون قاطرة لتطور اللغة عندما تساير حياة تتطور باتجاه الحداثة والتجدد. لقد بقيت القيم واللغة الإيمانية السحرية التي ترى أنه لا يصلح حاضر الأمة ومستقبلها إلا بما صلح به ماضيها. فهل نستغرب عندئذ أن يكون طريقنا إلى إحياء اللغة هو الاستخدام للألفاظ الجزلة الفخمة، مما كان يستخدمه أجدادنا الغابرون، ناسين أن الغابر لا يصنع الجديد، مثلما اكتفينا من إحياء التراث بطباعة بعضه بمجلدات تزين مكتبات المثقفين، دون ضخ الحياة فيما يمكن أن يستند إليه التجديد، فتتحقق دعوة محمد عابد الجابري للانطلاق من تراث؟

إن الإصلاح الإيماني (وليس الديني، فالدين لا يعاني العطب) لا يصح من خارج المؤسسة الإيمانية الدينية، وبدل القيام بذلك، أصبحنا نتنعم بما يتحفنا به الغرب، والمؤمنون يقولون إن الله سخر لنا من يكفينا حاجاتنا وينتج ما به نتنعم، بالتالي يكفينا من التجديد أن نكون حريصين على مبادئنا وقيمنا الدينية الموروثة، مع ما فيها من الربط بين حياتنا وكل عتيق بالٍ، دون ان نحسن تجديد التواصل مع القيم بطريقة عصرية، حتى حالت إلى عقبة مانعة للتطور.

النهضة التي لا تنشأ داخل المجتمع وبناء على حراك أبنائه وبنشاطاتهم الفاعلة، لن تكون فاعلة، ستفشل أو لن تكون نهضة بالأحرى، لأنه ليس لها ضامن اجتماعي، وهنا المشكلة المتجددة، حيث نطلب ممن كان سبب الداء أن يكون الدواء، فلم يكن للقوى الإسلامية منازع يوم انحطت العربية والعرب، بل والمسلمون، وكان الانحطاط تحت قيادتها ورقابتها وبفعلها، ولم يمنعها مانع عبر ما يزيد على ثمانية قرون أن تعيد أيام العز والأمجاد، ولم تفعل، بل لقد عبرت عن استنفادها لإمكانات النهوض. ومع ذلك تعاند أن طريق المستقبل هو طريق الماضي لأنها لا تملك إلا العقل الماضوي ولا خيار آخر، وتعاند بإمكانية عودة الماضي المعاق إلى صناعة المستقبل، وتجد من يقنع بذلك!

هل يستطيع مجموعة من الأدباء والمفكرين، ومعهم السياسيون، ممن حازوا ثقافة جديدة أن يتجاوزوا هذا الاستعصاء الحضاري، ويؤسسوا النهضة، ثم يكونون ضامنين لنجاحها وجعلها رافعة لتقدم أمة بكل فئاتها، حتى تلك الغارقة في عسل التاريخ وسكون الإيمان المنبتّ عن عصره، والتي لا تتأخر عن اداء عباداتها تحت قيادة من يرى أن سبب عدم فهم دروس العلم هو أكل الكزبرة الخضراء أو رمي القمل الحي على الأرض، أو النظر إلى رجل مصلوب، كما يذكر عزيز العظمة[5]، الذي أكد أن الأهالي قذفوا رجال الشرطة بالحجارة عندما جاؤوا برفقة رجال النظافة لتنظيف الأزهر خوف انتقال الطاعون المنتشر إليه آنذاك، بتحريض من رجال الدين!...

إذا كنا نتحدث كما يشير عبد الكريم الأشتر عن جيل الرواد النهضويين، فالسؤال: أين رواد العلوم التطبيقية والصناعة والزراعة والطب والكشوف الجغرافية والتعدين والتكنولوجيا والنقل، وغير ذلك؟ وهل يكفي عند ذكر النهضة الحديث عن القديم والجديد

أو الأصالة والمعاصرة وما سميناه الغزو الثقافي؟ وهل الحل فعلاً في الترجمة وفي تطوير عمل ودور الجامعة؟[6]

إذاً، وببساطة، الواقع المتخلف لم يبدأ بالتغير المأمول وبالمستوى الذي يحقق نهضة مجتمعاتنا، لقد بقي واقعنا راكداً، ولست بصدد العودة لبحث الموضوع فلقد حللت هذا الواقع المانع لحصول نهضة حقيقية في كتاب "مداخل ومقدمات لنهضة متجددة" ثم التركيز فيه على إعادة الاعتبار للعمل البشري والنشاط المنتج كضمان للتطور والنهوض، وإعادة النظر في تأسيس حقل السياسة بحيث نستبعد الاستبداد ونبني المجتمعات الديمقراطية، وإحياء دور المواطن، ولضمان دور فاعل للقوانين ونشر الثقافة القانونية فلا نعود للنظر إلى من يكسر شوكة القانون نظرة البطل، وتنشيط الحياة العلمية، وتمكين المرأة من أخذ دورها الفاعل بإخراجها من ثقافة الجسد إلى ثقافة العقل، وأخيراً وهو الأهم تجاوز العقل الإيماني والتمكن من توجيهه، والثقة بالشعب ونشاطه وإرادته كحاضن للنهوض[7].

إننا بحاجة إلى تأسيس جديد لحقل الحريات، بحيث لا يكون خوفنا من الحرية، بل أن يكون خوفنا على الحرية، كما يؤكد ناصيف نصار، أن نخرج من المجتمع الأهلي (النسَبي والعقدي) إلى رحاب المجتمع المدني المتوجه إلى المجتمع التداولي، فلا يعود هناك "بيت بوقعقور" ولا "بيت بومالحة"[8].

يجب أن تبنى النهضة على أسس حديثة تتجاوز الماضي وإعاقاته، لأن معنى النهضة هو الخروج من واقع التخلف، أي بسلوك طريق التنمية التي عرّفتها في كتاب العقل الإيماني: "تجاوز الواقع تجاوزاً إيجابياً" في حين عرّفها محمد عابد الجابري بأنها "العلم حين يصبح ثقافة" ولا تناقض بين التعريفين. ولكي نتأكد من ضمان النهوض بذلك، فقد برزت شعوب لها تراثات وماض وحضارة عريقة، ثم تخلفت، مثل الصين والهند، وها هي اليوم تنهض بتوظيف العلوم الحديثة، وهي علوم كونية ليست حكراً على شعب دون آخر، وسيتيح ذلك للغاتها الأصلية أن تتطور، مع أن العربية أكثر حضوراً وقوة من لغاتها. هذه الشعوب لم تتنكر لتراثها وحضارتها، فما يساعدها على النهوض وظفته، وأحالت غيره إلى المتاحف بكل الاحترام، وانتهجت نهج الشعوب التي تعبر بالعلوم الكونية عن حضور فاعل.

لقد تعددت التجارب أمامنا، وتعددت الخيارات، فإن أردنا البقاء مكاننا فقد عرفنا كيف يكون ذلك، وإذا اخترنا النهوض، فإن تجارب الآخرين قد تلهمنا، لكنها لا تكون بديلاً لإرادتنا وفعلنا، ونهوض لغتنا رهن بذلك.

3) المشهد اللغوي:

أية ضمانة للغة أن تكون قوية وفاعلة، واي دور لها في إخراج الواقع من الركود والتخلف، على ضوء ما قدمنا؟ وما الدور المطلوب لوقف التدهور إن لم يكن للتجدد؟ وهل اللغة حالة مفردة معزولة عن حال الأمة والحياة والناس وحراكهم، يمكن أن تكون قوية وهم في حالة ضعف؟ من أين تتولد الكلمات والعبارات، وعن ماذا تعبر ونستدل بها، إن لم يكن عن نشاط الناس، ما يؤكد صلة اللغة وتطورها بحراك الناس وتطورهم؟

مع كل الانبثاقات النهوضية التي نشير إليها ، وكل الأعلام الذين نعدهم نهضويين، وبالرغم من أنه ليس لنا حقل نتحدث فيه عن النهضة سوى حقل الثقافة ، إذ لا دور لنا في غيرها ، وهذه من أهم ميادينها اللغة وفاعليتها ، والتعبير وطاقات المعبرين، إلا أن اللغة لم تخرج من حالة الإرباك والجمود ، ولم يتوقف تراجعها وخسارتها لمواقع جديدة باستمرار. ولا تزال المعالجات ومناقشة الأحوال في مجال اللغة وغيرها دون تبدل أو فاعلية ملحوظة ، والدليل كثرة الحديث عن مرض اللغة المزمن في كل مناسبة، والناس لا يتفقدون المعافى مثلما يتفقدون المريض.

لا نزال نسرح ونمرح في مجال عد المفاخر المستمدة من لغتنا الجميلة ، فهي أجمل اللغات وأكمل اللغات و"أم اللغات"، ولا تزال مهوى أفئدة العرب والمسلمين وحافظة تراثهم ومعتقداتهم، هي لغة القرآن العظيم والإسلام، وبها يتقرب المؤمنون إلى ربهم ، وعنها يتحدث الشعراء وبها يتغنون. الرؤساء والسياسيون يدعون للاهتمام باللغة العربية ورعايتها ، لكن بدون أن يقودوا شعوبهم إلى تنمية حقيقية بها يكون تطور المجتمع واللغة وتألقها ، وعندها تعيش وتزدهر بنا ، وأول ما يفعلونه لخدمتها ، وقف التفاصح بغيرها في المحافل الدولية من قبلهم كما يجري.

لقد أكثرنا من مديح اللغة والفخر بها دون أن نفعل لها ما يجب، فهي عند محمود السيد ، هوية المرء والأمة، وبقاؤها يعني بقاء الأقوى في زمن موت اللغات، وهي لغة الدين مثلما هي لغة العقل والثقافة ، وعنوان العروبة "تحمينا من التبعية والاستلاب وتحقق إلهامنا الفعال في الحضارة الإنسانية" بالتالي يعتبر الحفاظ عليها وتمكينها يجب أن يترافق مع الانفتاح على اللغات الأخرى[9].

من يحمي من الاستلاب؟ وهل نحن الآن غير مستلبين حتى بوجود اللغة؟ وهل اللغة تحمينا أم نحن نحميها؟ اللغة تكون بنا ونكون بها عندما تكون رديفاً جدلياً لعملية النهوض فقط، فلقد كانت موجودة باستمرار ومع ذلك وقعنا في التخلف والانحطاط. والحقيقة التي أغفلها السيد هي أن التنمية تسهم بتطوير اللغة والحفاظ عليها ، بينما لا تقدر اللغة على التطور دون قدرة الشعب على التنمية ، ولقد وقعنا في التبعية شئنا أم أبينا ، بإرادتنا وفعلنا وتقصيرنا ، بل بهواننا كأمة، واللغة شاهدة على ذلك من دون أن تحمينا كما يقول، لأننا نحن (الأمة) بنشاطنا الحضاري الفاعل، القادرون فقط على الإفلات من التبعية ، عندها ستنمو اللغة وتتخلص من الاستلاب، من دون أن نكون بحاجة إلى عد المفاخر التي لم نتوان عن عدها منذ قرون، وقد أصبحت عبئاً يثقل لغتنا مثلما تثقلها الأساليب الإنشائية الخطابية الجوفاء، والإعاقة الحضارية. وما أظن أننا سنقع في مزيد من التبعية عما هو حاصل اليوم، ثم يبقى للغة وجود، بل نحن مثل عربيتنا مهددون في هذه الحالة، والدليل رطانات أجيالنا.

ويعد عبد اللطيف الأناؤوط، عوامل قوة العربية ومواجهتها للتحديات، وأهمها: عزلتها داخل شبه الجزيرة العربية، واعتزاز العرب بلغتهم وأدبهم، واعتماد المشافهة في إبقائها بارزة، وأثر العامل الديني، ثم إن الاستعمار

القديم لم يكن يعنى بالمسائل الثقافية ما أزال الخطر عن العربية[10]. ولو كان الأرناؤوط يتحدث عن مرحلة صدر الإسلام وما قبل لكان في كلامه مثل الانقطاع الجغرافي داخل شبه الجزيرة والمشافهة، بعض الصحة، وما أظن أن ضعف اللغة العربية ومرضها معني به ذلك العصر، والمستغرب أن يكون الحديث مقروناً بدور الاستعمار القديم، بل الأكثر استغراباً أن نرى أن هذا الشكل من الاستعمار لم يكن معنياً بالمسائل الثقافية. وهل بدأت مشاكلنا بالتعقد أكثر إلا في ذلك العصر؟! وإلا ماذا كان يفعل المستشرقون الرديف الأهم للاستعمار القديم؟ وماذا كان يجري في القنصليات والبعثات الغربية؟ وهل نتذكر ما رواه محمد عابد الجابري من أن القائد العسكري الفرنسي طلب المسؤولين عن التعليم بعد إخماد ثورة المغرب ضد الاستعمار الفرنسي، وقال لهم: لقد طوعنا لكم الأجساد، وعليكم تطويع العقول، ثم نقول: إن هذا الاستعمار لم يكن معنياً بالمسائل الثقافية؟ ثم لنتذكر ما فعله ـ هذا الاستعمار ـ باللغة في الجزائر، وكيف حاول محوها. بل حاول ذلك في كل بلاد دخلها وأثر ذلك في دول المغرب العربي لا يزال واضحاً. ولست أوافق الأرناؤوط في أن المشافهة –في القديم والآن– يمكن أن تكون فاعلة في حماية اللغة، خاصة في عصر تجاوزنا فيه التدوين بالأساليب التقليدية، مثلما لا أرى أن العزلة تسهم أيضاً في هذه الحماية، لأن احتكاك اللغة بغيرها في كل عصر يسهم في إغنائها.

لماذا لا يكون كلام حسين جمعة في العدد ذاته الذي ورد فيه الرأيان السابقان، هو الذي نعتد به لأنه يضع يده على الجرح؟ يقول جمعة: "إن تطور اللغة وتقدمها يكمن في تطور أصحابها وقدرتهم على الإبداع والابتكار وترقي برقيهم" ويتابع: (إن وعي قيمة اللغة تاريخياً وثقافياً وحضارياً واقعاً ومستقبلاً يوازي قيمة أبنائها تعلو بعلوهم وتتراجع بتراجعهم أياً كانت كنوزها المخزونة في ذاتها". وهذا ما نؤشر عليه في حديثنا، وهذا هو المنطق الذي جعلني أكتب تحت عنوان "خدمة اللغة إبداع أهلها"[11]. وليست القضية مفاخر نعددها، ولا بكاء على اللغة في المناسبات، ولا اطمئناناً لأنها محفوظة في النصوص الدينية، مع أهمية هذا العامل. القضية قضية حضور قوي على منابر الحضارة العالمية الفاعلة وميادينها، وهذا ما بدأت به حديثي، أي أن نبحث عن اللغة ومشكلتها في الموقع الذي توجد فيه هذه المشكلة، أي في القصور الحضاري، وليس في ضعف التوليد والاشتقاق ولا عجز المواكبة من الناحية الفنية والعلمية، مثلما أن اللغة ليست ضحية أفخاخ نصبت لها، دون أن نكون نحن ـ الفاعلين ـ، لأن الأقوياء ولغاتهم القوية لا يخافون من الضعفاء ولغاتهم الضعيفة.

لا الدعوة إلى العامية من قبل ناقد مصري مثل لويس عوض، ولا الدعوة للكتابة بالحرف اللاتيني من قبل الشاعر اللبناني سعيد عقل، ولا الدعوة لإهمال الإعراب وتشكيل آخر الكلمات، مثلما شرح وطبق المفكر العراقي هادي العلوي، يمكن أن تعد حلولاً للمشكلة التي هي مشكلة شعب لم يعد يثبت حضوره

بين الشعوب ذات القدرات العلمية التكنولوجية والفكرية الفاعلة، ولا سبيل آخر ينقذها من إهمال الأجيال، كما نرى في وسائل الإعلام والتواصل، ونحن ربما سنراها من سيئ إلى أسوأ ما لم نكن على مستوى المسؤولية الحضارية العلمية التكنولوجية لإنقاذها، حتى لو كتبنا بها ملايين دواوين الشعر وغيرها، بصيغها القديمة التي لا تساير العصر، والمشكلات التي أثيرت حديثاً مثل حرف الكتابة وغيرها، هي من ارتكاسات المرض أو ارتدادات الزلزال اللغوي ومن مفاعيل ضعف التفكير الحضاري. وربما كان هذا ما يؤشر إليه عنوان مقال كتبه تركي صقر، يقول: "العربية تحت تحديات الحبر الالكتروني"[12]. فعندما يكون للعرب حبرهم الالكتروني الذي ينتجونه بتقنياتهم المنافسة والبديلة عن المستوردة، يزول التحدي عن العربية، لأنه تحد حضاري علمي بجدارة وليس تحدي إهمال متعمد، فلو قرر كل عربي حفظ كل الشعر العربي وروايته دون امتلاك تقنيات العصر، لما أفاد ذلك في شيء، فالناس يسيرون وراء ما يؤمن لهم ظروف عيشهم وأمور حياتهم ويلحقهم بشعوب العالم، فإذا وجدوا ذلك بين أيديهم وفيما ينتجونه هم، أخذوا به، وإن لم يجدوه استوردوه من خارج حضارتهم، وسيدفعون ثمن ذلك، ليس نقودهم فقط، بل تبعيتهم وانقيادهم أو استلحاقهم بمشاريع الآخرين الحضارية، وهذا ما هو واضح في مشاريع التبعية[13].

ما نتصوره من هجمات شرسة للامبريالية العالمية تحت نظام العولمة لاختراق الكثير من المؤسسات الثقافية العربية والعبث باللغة العربية (فكرة المؤامرة)، هو واقع ليس على العرب فقط، بل على العالم الضعيف، وسيكون ضحيته، لا اللغة العربية أو الحضارة وحضور العرب على منابرها، بل سيكون ضحيته كل من لا يستطيع أن يرتقي بأدائه إلى مستوى المواجهة التي تكون بامتلاك الدور الحضاري ومنافسة القادمين على متنه بإطلاق مشاريع حضارية لا تقل في فاعليتها عن تلك التي تخترق كياناتنا الوطنية والقومية، وأهم حصونها اللغة التي سيزداد تهديدها وتراجعها ما لم يكن طريقنا امتلاك ناصية العلم الحديث، مهما تحدثنا عن أهميتها وجمالها وحبنا لها وخوفنا عليها متوجهين إلى السماء بالدعاء لحفظها في صلواتنا، وعلينا ألا نحسب العلوم الحديثة علوماً غربية أو غريبة (وكافرة)، بل هي علوم كونية تكون مطواعة لمن يطوعها ويمتلك ناصيتها بالارتقاء العلمي والعقلي إلى سويتها.

لقد اضطررنا تحت واقع التراجع الحضاري أن نستورد كل ما يساعدنا، حتى اللغة التي نراها رافعة النهوض وحماية التراث والذات والعقيدة، ونستجير بالمناهج الأجنبية، فلم نعد ندرس علم اللغة وفقه اللغة والنحو والصرف، ولا سيبويه وابن جني والخليل بن أحمد. أصبحنا ندرس اللسانيات كما وضعها علماء اللغات الغربية في جامعاتنا، ونستعين بمناهج الغرب اللغوية لدراسة تراثنا، كما فعل مفكرون من مثل محمد أركون ونصر حامد أبو زيد وغيرهم لقد غدت مصطلحات مثل (هرمنيوطيقا، وسيميوطيقا...) بدائل لما كنا نعرف ونقرأ.

طريقنا لإنعاش اللغة لا يأتي بالقرارات والمراسيم على أهميتها، بل يأتي بالجهود

الصادقة لامتلاك العلوم على مستوى الأفراد والأمة، لا أن نبقى أمام الحائط في هذا المجال. فلا تزال الأمية عقبة كأداء تحول دون تطورنا[14]، بل إن الأمية حالت إلى أميات، كأمية اللغات وأمية التكنولوجيا المعلوماتية وأمية الحضارة والوعي المنافس لوعي الشعوب، وأمية السياسة والديمقراطية وحقوق الإنسان.

لقد أشرنا إلى الطريق الذي سلكته العربية لتصبح اللغة الأولى في العالم في مرحلة من المراحل، وهو قوة التعبير الحضاري، قبل أن تدخل الأمة في عصور السبات وتصبح عالة على غيرها. فعندما نستورد العلوم الحديثة وتكنولوجياتها، والفنون الحديثة (سينما، مسرح، موسيقا، مذاهب الأدب والفن، الطب، المعلوماتية، وصولاً إلى الفكر والفسلفة وغير ذلك مما ينتشر في واقعنا) علينا ألا نسأل من أين يأتي الضعف، إذ لو بحثنا عن حصة العربية من مصطلحات ومكونات هذه العلوم والفنون سنجدها قريبة من الصفر في العصر الحديث، حتى لا نكاد نورد جملة ليس فيها مفردة أجنبية.

جميع اللغات تكسب من غيرها، قوية كانت أو ضعيفة، لكن الفارق كبير بين ما تكسبه اللغة في طور قوتها فتستطيع امتثاله وهضمه من دون أن يشكل خطراً عليها، وبين ما تستورده وهي في حالة ضعف، فلا يصبح جزءاً من بنيتها، بل يأتي على حساب مفرداتها، فيزيح المفردة الأصيلة لتحل محلها الدخيلة، وعندما يكثر الدخيل تصاب اللغة بالخلل ويشكل خطراً عليها، وهذا مضمون ما يشار إليه بالمؤامرة على اللغة أو من أشكال ما أطلق عليه الغزو الثقافي.

يشير ممدوح خسارة إلى عملية التقارض اللغوي، يقول: "يذكر أن الدراسات اللغوية تبين أن أكثر من نصف اللغة الإنكليزية ليست إنكليزية الأصل، وأن أقل من نصف كلمات الفرنسية من أصل لاتيني، والباقي من أصول أخرى. ولم تكن العربية قد أخذت لتشذ عن هذا القانون اللغوي العام. ويقدر باحثون معاصرون أن العربية قد أخذت من اليونانية /250/ كلمة ومن اللاتينية /277/ كلمة. كما أخذت من الفارسية /1400/ كلمة، ومن التركية نحو /250/ كلمة، وأخذت حديثاً من الإيطالية والانكليزية والفرنسية. وهذا التقارض اللغوي من أوضح آثار التقاء الحضارات واحتكاكها"[15] وقد أشرنا إلى حجم ما أعطته العربية لغيرها، لكن اللغات تضمحل عندما لا تعود حوامل لفكر وثقافة أصيلة متجددة ولا لمشاغل الناس.

هذا التقارض او الاستعارة، قد يكون لسد نواقص أو ترميم مواقع في اللغة وسد ثغرات، أو تمشياً مع مستحدثات، أو غير ذلك مما يشير إلى مواقع ضعف، إنما قد لا يشير إلى خطر إذا بقي في حدود معينة، إنما هو إغناء متبادل، لا يكون خطراً إلا عندما يتحول إلى تدفق باتجاه واحد، أي أن تأخذ اللغة بدون أن تعطي وأهلها في حالة ضعف، إذ الحضارات القوية تكون قوتها في كافة المجالات، وعندما تزيد هذه القوة عن حاجة الاستخدام الداخلي تفيض على مواقع الضعف والنقص، وهكذا هي حالات الاستعمار والغزو.

هذا الفعل هو فعل كل حضارة زادت قوتها تجاه نقاط أضعف، ولا يصح الحديث عن مؤامرات، فالمؤامرات في هذا المجال سرعان ما تخفق، والضعيف مهما تآمر لا يجدي تآمره، إنما التآمر للقوي والقوة لا تحتاج كثيراً للأساليب الملتوية في مجال الحضارة، وتعبير كل حضارة عن قوتها قد يظهر بمظاهر لغوية، ويحصل ذلك بأن تترافق اللغة مع حركة السلع والعلوم، أي ما تصدره الحضارة لغيرها من منتجات مادية أوثقافية دون تآمر وخطط، كما يحدث لأمتنا ولغتنا، فعندما نستورد كل منتج حضاري جديد، لا بد أن نستورد معه المفردات والمصطلحات الخاصة به وليس في لغتنا مثلها. ولا تقوم المجامع العلمية المختصة بوضع البدائل للأجنبي إلا بعد أن يكون قد أصبح راسخاً ما يجعله يبقى ويهمل البديل العربي.

التبادل اللغوي فعل حوار بين الحضارات، أو هو شكل من أشكال ما تعتمده الحضارات في حوارها، على ألا يكون الأخذ أو العطاء من طرف واحد، وقد عرفت الحضارات كيف تتبادل ما لديها من عناصر[16].

المجالات التي يفرض فيها القوي سلطته وحضوره كثيرة، حتى في مجال اللغة، فعندما تنظم المؤتمرات العلمية لعلوم ليس للعرب نصيب قوي في إنتاجها، يضطر الباحثون العرب المشاركون إلى تقديم أبحاثهم إلى هذه المؤتمرات العلمية الدولية باللغات الأجنبية، في حين لا يمكن أن تحصل نهضة أو حداثة عربية فكرياً، إلا باعتماد العربية لغة لها[17].

تنشط الشعوب لتعليم لغاتها كجزء من انتشارها الحضاري الثقافي، وقد أصبحت المراكز الثقافية ومحطات التلفزة والإذاعات، ووسائل الاتصال الأخرى سبيلاً ميسراً لذلك فيما إذا وجدت الإرادة والفاعلية، وبدلاً من الإصرار على التباكي على اللغة والتغني بأمجادها الغابرة وجمالياتها ودورها السابق، فليكن هناك توجه لتعليمها وإنفاق الأموال التي يتبرع بها أغنياؤنا وحكامنا إلى حدائق الحيوان في أوربا ولغانيات تلك البلاد، في سبيل تعليم اللغة العربية، على أن النشر الحقيقي لها لا يكون إلا عن طريق تطوير حضارة فاعلة والإسهام بقوة في الإنتاج الحضاري العالمي على كافة المستويات وفي كافة الميادين. وريثما يتم ذلك فيما لو قدر له، فمن الضروري اتخاذ بعض الخطوات لوقف تدهور وضع العربية، ما يعيد لنا شيئاً من كرامتنا ودورنا.

هنا من المهم التوقف عند الخطوات التي يتوخى منها بعض الفائدة، وأولى المهمات تقع على عاتق السياسة والسياسيين لدورهم المحوري الذي لا يعترف للمواطنين الأفراد بالكثير خارج الترادف عليهم، وهم الذين لم ينظروا كثيراً إلا للحفاظ على مواقعهم أولاً، ففرطوا بوحدة الأمة وتماسكها ودورها عندما التحقوا بتبعية ذليلة بالقوة الخارجية. القرار بيدهم والتمويل اللازم للبرامج الضرورية بيدهم، ولا يكفي أن يخطبوا على منابر القمم وأن يتحدثوا عند لقاء مثقفين أو في مناسبات عن أهمية اللغة ودعمهم لها وبعضهم لا يحسن إيراد جملتين صحيحتين، وفي حال حاجتهم للخبرات فبلادنا غنية بمن يقدمها.

من أدوارهم باعتبارهم ممثلين لبلاد عربية وشعب عربي، ألا يتفاصحوا أمام العالم ووسائل

الإعلام، بلغات غير لغتهم إن استطاعوا ذلك، حتى لو أتقنوا لغات أخرى، لأن واجبهم التمثيلي، ليس للبشر فقط، بل للحضارة واللغة، والحفاظ عليها والوفاء لها باعتبارها من أهم مكونات شخصية الأمة والوطن، وعليهم ألا يخافوا من توصيل مضامين أحاديثهم فوسائل الترجمة والتوصيل متوفرة. مثلما على هؤلاء تأسيس المؤسسات والمنابر لخدمة اللغة والثقافة ونشرها، من معاهد وجامعات ومراكز بحوث وترجمة وتحديث للمناهج ووسائل الحياة بمضامين ولغة عربية.

المهمة الثانية تقع على عاتق المثقفين، والكتاب منهم خاصة. فعلى الكتاب ألا يكتبوا إلا بلغتهم تشجيعاً لاستخدامها وخدمة لها وديمومة حضورها، وعلى المترجمين الترجمة منها وإليها، وعلى المعلمين والجهات التربوية إتقانها والتعليم بها، والحرص على جودة ما يقدم بها من حيث الدقة اللغوية، بعيداً عن اللهجات والعاميات والرطانات، ويدخل في ذلك أهمية تأهيل المعلمين لذلك، حتى من تخرجوا من أقسام اللغة العربية.

لقد سألت بعض الكتاب ذوي الحضور الفكري والعلمي، ممن أعرف أنهم قادرون على الكتابة بالعربية، لماذا كتبوا كتبهم بلغات أجنبية؟ كانت أجوبتهم تتمحور حول مطواعية اللغات الأجنبية التي تنتمي المصطلحات إليها، ومنها تستمد المعلومات والمراجع حتى لو كانت المادة عن العرب وحياتهم، وأبديت استغرابي واحتجاجي، إذ عند الحديث عن اللغة نتحدث عن جمال العربية وقدرتها، وعند الحديث عن الدور نتحدث عن ضرورة خدمتها، وعندما يكون علينا أن نقوم بهذه الخدمة، لا نقوم بها، بل نلجأ إلى التأليف بالأجنبية لتتم الترجمة إلى العربية بعد ذلك، أليس في ذلك إدانة لمثل هذا الموقف؟!

من جهة أخرى هناك من يثقلون لغتهم في الكتابة أو الحديث بكثير من الألفاظ الأجنبية، الواضحة وغير الواضحة، ما يحتاجه عملهم وما لا يحتاجه، كأن نورد المصطلح بالعربية ثم نورده بالأجنبية، فيذهب التعلق للأجنبي، وعلى سبيل الذكر أو الطرفة، نظرت في عنوان كتاب موضوع على طاولة في دار نشر، هو هكذا "إستمات"، ومرة بعد مرة لم يتبادر إلى ذهني المعنى ولم أفهم لأنني لم أتوقع، فسألت الصديق صاحب الدار عن العنوان، فقال إنه جمع (SMS) أي (رسائل قصيرة) فابتلعت خيبتي، وقلت في نفسي لماذا يكتب الكاتب العربي لقراء عرب تحت عنوان كهذا والعنوان العربي متاح، وهو جزء من واجبه؟ ومثل هذا الكثير، حيث يوجه النقد إلى من يقدرون على استبدال الألفاظ الأجنبية بالعربية ولا يفعلون، فقد نجد في عناوين كتبهم: الأيديولوجيا، الانتروبولوجيا... الديالكتيك، الجيوبوليتيك... الميتافيزيقا، السيميوطيقا... الكلاسيكية، الرومانسية... وغير ذلك الكثير الكثير.

لسنا ضد التأثر والتأثير عندما يكون لذلك ضرورة، ولا ضد الاستيراد، لكن أن يكون العمل للاستعراض والالتحاق بما يتوهم أنه حداثة، وبالإمكان الاستغناء عن ذلك دون إلحاق ضرر بالمعنى والفكر، وفي زمن نتحدث جميعاً عن ضرورة إعادة الاعتبار للغة الأم، التي

حددت لها هيئة الأمم المتحدة يوماً للاحتفاظ بها، ونسعى لتقويم ألسنة أجيالنا ونستنفر في سبيل أن نكون أقل استخداماً للأجنبي وفي الحدود الدنيا، فليس أقل من توجيه اللوم لمن لا يتنبه لذلك، وللمؤسسات أولاً، تلك التي تشترط في الموظفين الجدد اتقان لغة أجنبية، بدون أن تتأكد من إتقان اللغة العربية، أو مدى جودتها لدى المتقدم.

ويأتي في أهمية الدور، الإعلام،وهو في هذا العصر أخطر الوسائل والقنوات المؤدية لتفشي استخدام اللغات الأجنبية وإضعاف العربية عندما يكون ذلك على حسابها، ففي بعض القنوات التلفزيونية أو على الانترنت، يكاد المرء من أبناء الجيل القديم لا يفهم شيئاً مما يقوله المتراطنون في أحاديثهم عن بعض الموضوعات، مثل الحديث عن تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات، والأزياء، والفنون الحديثة، ونكاد نبحث في أحاديثهم عن اللفظة العربية.

إذن، إذا لم يكن لدينا القدرة على التطوير لأن ذلك مرتبط بالتأكيد بتطوير الحضارة، ولا يبدو هذا حاصلاً قريباً أو متحكماً به إرادوياً، فليكن الشعور بالمسؤولية في الحفاظ على ما بين أيدينا إلى الآن والاستنفار ضد مزيد من التفريط، والعمل لتدارك ما أمكن من الأخطار، وتحديد المسؤوليات متأكدين أن اللغة لا تطور اللغة، أي إنها لا تتطور بذاتها، فهي أداة بيد البشر قيد الاستعمال، مهما كانت لها حيويتها وخصوصيتها وحضورها، ولا بد من مستخدم فاعل يستولدها كما تستولد الأجيال من أرحام الأمهات. واللغة أم ولود إذا أحسن تلاقحها الحضاري مع متكلميها أولاً. وعندما نتحدث أو يشير بعضنا إلى أن اللغة كائن حي، فهو إقرار بأنها أيضاً قد تشيخ، أو يشيخ بعضها وقد يموت، وإن كانت فكرة الموت للغة ليست من المفكر فيه في مجال العربية، بالرغم من الأعداد الهائلة من مفرداتها التي لم تعد مستعملة.

تزول محنة اللغة، بزوال محنة النهضة (التنمية، الحضارة) فالعلاقة بينهما جدلية.

هوامش

1- من أجل فهم أوسع، راجع: هاشم صالح، مخاضات الحداثة التنويرية- القطيعة الابستمولوجية في الفكر والحياة، دار الطليعة- بيروت، ط1 2008 ص9 فما بعد.

2- بيير شونو، الحضارة الأوروبية في عصر الأنوار، ترجمة: سلمان حرفوش، دار كنعان ط1 2003.

3- منير العكش، أمريكا والكنعانيون الحمر، مجلة الكرمل /70- 71/ شتاء- ربيع 2002 ص58.

4- جون ستيل جوردن، امبراطورية الثروة ج1، ترجمة: محمد مجد الدين باكير، عالم المعرفة /357/ نوفمبر 2008 ص30.

5- راجع، د. عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 1992 ص54.

6- د. عبد الكريم الأشتر، الاسبوع الأدبي، العدد /1/30/1986.

7- حسن ابراهيم أحمد، مداخل ومقدمات لنهضة متجددة، دار كنعان، ط1 2007.
8- إشارة إلى المسلسل التلفزيوني "الخربة".
9- د. محمود السيد، الاسبوع الأدبي العدد /1381/ ت 2014/2/23.
10- عبد اللطيف الأناؤوط، الاسبوع الأدبي، العدد السابق.
11- حسن ابراهيم أحمد، الاسبوع الأدبي، العدد /1233/ ت12/2/2011.
12- تركي صقر، الاسبوع الأدبي، العدد /1378/ ت 2014/2/2.
13- أوضحت الموضوع في كتاب سيصدر قريباً، بعنوان: "التبعية إشكالية السيادة المنقوصة والتنمية المعاقة".
14- راجع مثلاً للإيضاح: كمال ديب، تاريخ سورية المعاصر، دار النهار، ط1/2001 ص746.
15- د. ممدوح خسارة، علم المصطلح، دار الفكر- دمشق، ط1 2008 ص238.
16- راجع حسن ابراهيم أحمد، صدام المصالح وحوار الحضارات، دار رسلان، ط1 2004.
17- هاشم صالح، المرجع السابق، ص36.

❑❑

بحوث ودراسات..

الشعر الإغريقي والفلسفة - تحدّي العقل للخيال

□ رضوان السح

- 1 -

إذا كانت الفلسفة هي أم العلوم، بمعنى أن العلوم المتنوعة في أيامنا هذه: الرياضيات ـ الفيزياء ـ البيولوجيا ـ علم النفس ـ علم الاجتماع... الخ قد تناسلت أو اشتقت من الفلسفة، فإن الشعر هو البيت الأول الذي احتوى العلوم جميعاً بما في ذلك (أم العلوم) فمنه بدأت عملية التناسل هذه، لأنه بداية أشكال الكشف والتعبير اللغوي بعد أشكال من الخبرات المعاشية البدائية الساذجة وأشكال من السيمياء السحري التي لاترقى إلى مستوى اللغة.

لقد بلغ الشعر عند الإغريق ذرا عالية قبل ولادة الفلسفة، وقد كان كتاب عقائدهم وقيمهم ومعارفهم، فقد صوّر عالم الآلهة ومفاهيم الخير والشر والسعادة والشقاء، وعلل على الطريقة الأسطورية الكثير من ظواهر الكون، ولكن في يوم من الأيام حدث مثل هذا الحوار:

ـ لقد آن لـ (ديمترا) أن تعلم بأن ابنتها (برسفون) قد اختطفها (هاديس) إلى عالمه السفلي، لقد أخبرها بذلك (هيليوس) إله الشمس، وقد اقترب وصول (هرمس) رسول (زيوس) إلى العالم السفلي ليعيد الفتاة إلى أمها، لقد بدأت تباشير الربيع.

ـ هل تصدّق هذا الكلام؟

ـ نعم ... حين علمت (ديمترا) بالأمر...

ـ أعرف الحكاية، حين علمت ديمترا بالأمر جنّ جنونها، لأن أخاها (زيوس) هو الذي وعد (هاديس) بـ (برسفون) المسكينة، لقد غضبت (ديمترا) من أخيها، وغادرت

(الأولمب)، وكفّت عن تزويد الأرض بالخصب، عند ذلك خاف كبير الآلهة على مصير البشرية وبعث برسوله.. أعلم كل ذلك، ولكن هل تصدق مثل هذا الهراء؟

ـ هراء..!! بل هذا شعر!

ـ ومن قال لك إن الشعر يحكي عن أشياء حقيقية؟

ـ طبعاً يحكي عن أشياء حقيقية، فـ (هاديس) حين علم بالأمر سارع إلى الفتاة وأطعمها شيئاً من حبّ الرمان، ولكن حبات الرمان هذه لم تكن كافية لإبقائها عنده على الدوام، فجرت تسوية تقضي بأن تبقى عنده ثلث السنة، وتقضي الثلثين الباقيين فوق الأرض، وأنت تعلم أن ديمترا تبكي في ثلث العام هذا، وتجعل الأرض قاحلة، حتى إذا خرجت (برسفون) أعادت (ديمترا) إلى الأرض ثوبها الأخضر الذي ترى تباشيره الآن.

ـ أعرف أن الطبيعة يحدث فيها ذلك من تعاقب الفصول، وسمعت هذه الحكاية من قبل، ولكن ما الدليل على وجود هذه الكائنات؟ وعلى أنها تفعل هذا الفعل في الطبيعة؟

ـ أنت كافر أو مجنون..!!(1)

نكتفي بهذا القدر من الحوار، والكلمتان الأخيرتان مع مرادفات من مثل زنديق ـ كاذب ـ متآمر ـ فاسق..الخ هي من نصيب كل من يأتي بنظرة جديدة إلى هذه الحياة، وقد لا يكتفي الناعت بالشتم على هذه الطريقة بل يذهب ليشكو الكافر أو المجنون إلى السلطة لتنتهي أمره كما أنهت أمر سقراط، وحاولت إعدام أرسطو فما مكّنها من الإجرام ثانية بحق الفلسفة، ولاشك أن العامة تكون نصيراً قوياً للعرف السائد في مثل هذه الأحوال.

لقد ظهرت الفلسفة إذاً، أما كيف كان ذلك فهذا أمر متشعّب ويمكن أن نذكر منه هنا التطور الاقتصادي لليونان وتقسيمهم العمل إلى يدوي وفكري، وظهور طبقة واسعة من العبيد تقوم بالأمور اليدوية وتسمح للسادة بالتأمل الفكري، إضافة إلى عامل في غاية الأهمية هو احتكاك اليونانيين من خلال التجارة مع أبناء الحضارات الأخرى في المشرق، لأن الفكر الأسطوري الذي يقوم على الاعتقاد التسليمي المطلق لا يصمد أمام المقارنة، لأن المقارنة توقظ الروح النقدية، فيستيقظ العقل ويبدأ بطلب الدليل، وإنكار ما لا يصمد للحجة والبرهان(2).

وهكذا بدأ العقل عند الفلاسفة الميليين وعلى رأسهم طاليس (624ـ 547 ق.م) بتحديد المفهوم الفلسفي الأساسي الذي يعبّر عن الجوهر الكلي للوجود المادي، ليكون نقطة انطلاق في تفسير الكون، ومحاولة محكمة لفهمه بطريقة يتساوى فيها جميع الناس العقلاء على مختلف معتقداتهم، ولكن في الوقت نفسه تنبغي الإشارة إلى أن الأنظمة الفلسفية الطبيعية للفلاسفة الميليين لا تعدم تماماً الأفكار الأسطورية، ويبدو أن الفكر الإنساني يتجنب الحدود الصارمة، ويميل إلى التدرج والتداخل محاكياً بذلك التطور البيولوجي، أو النمو البيولوجي، ومع ذلك لا نستطيع أن نتجاهل أن الخطوة الأساسية لتحرير الفكر الإنساني من هيمنة الأسطورة قد كانت على يدي أتباع

المدرســـة الميليـــة أو الأيونيـــة : (طـــاليس) و(أنكســـــمندريس) (610ــــ 546ق.م) و(أنكســـــمنيس) (588ــــ 525 ق.م) و(هيراقليطس) (544تقريباً ـ 483 تقريباً ق.م) فطاليس حدّد الجوهر الأول بالماء «يتكلم عن (الماء) لا عن (إله الماء) كما أن أنكسمنيس يشـير إلى (الهـواء) لا إلى (إلـه الهـواء أو العواصف)»(3).

لقد بدأت الفلسفة تدفع بالشعر الإغريقي إلى الصفوف الخلفية لتحتل موقع الصدارة في الوقت الذي بدأ فيه الشعر يفقد صفة القداسة من حيث أنه خطاب إلهي يتنزل على الشاعر من ربات الإلهام.

لقد حدث الانقسام في مفهوم المقدس ـ وربما للمرة الأولى ـ فتولد مفهوم (الجميل)، وربما انحل المقدس إلى مفهومين هما : (الخيال) و(الواقع) وكلاهما يفتقدان صفة القداسة، وهذا الانتقال هو ماعبّر عنه أوغست كونت (1798ــ 1857) بانتقـال البشـرية ممثلـة بالإغريق من مرحلة التفكير (اللاهوتي) إلى مرحلة التفكير (الميتافيزيقي)، ويمكن أن نستعيض عن هذا المفهوم الأخير الذي يخلق بعـض اللـبس نتيجـة لاتسـاعه في بعـض الاستخدامات، بمفهوم (العقلي) أو (التأملي). وهذه المرحلة هي الثانية من مراحل كونت الثلاثية التي تنتهي بالمرحلة (الوضعية).

ـ 2 ـ

إن الفلسـفة بشـكلها الـذي تطرحـه كأسلوب في التفكير يتحدّى الشعر، ويزيحه عن موقع الصدارة، لم تكن متجسدة في المدرسة الأيونية بقدر ما كانت متجسدة في مدارس تركز أكثر على المفاهيم المجردة والمحاكمات العقلية البحتة، فتكون بذلك أكثر تجلياً في المدرسة الإيلية (القرن السادس قبل الميلاد): بارمنيدس ـــ زينون الإيلي... والمدرسة الميغارية التي أسسها إقليدس الميغاري (450ــ 380 ق.م) وعند السوفسطائيين: بروتاغوراس (480ــ 410 ق.م) وغورغياس (480ـ 375 ق.م)..

فعند هؤلاء الفلاسفة أصبح الهاجس الأساسي هو التوجه النقدي إلى المقولة لإدراك خللها وتهافتها، فكيف يمكن للشعر أن يصمد أمام تلقٍّ من هذا النوع وهو يقوم أصلاً في تلقّيه على مساعدة قائله في التوهّم والتخييل عبر مؤثرات التشابيه والأوزان والألفاظ المنتقاة لهذا الغرض.

ـ 3 ـ

كان إقليدس(القديم) يسخر من القيمة التي تعطى للملكة الشعرية، ويقول: إن تأليف الشـعر ميسـور لمـن أوتـي ملكـة إطالـة الكلمات(4).

وهذا يعني أن الشعر في هذه المرحلة لم يعد أكثر من لعبة لفظية، أما قيمته التي كان يستمدها بوصفه كلام المطلق المنزّل على الشعراء عبر ربّات الإلهام فقد افتقدها. ولهذا نطابق بين الأسطورة والشعر – في حديثنا – لنقف على حدود النمط المعرفي –التعبيري الذي جرى تحديه من قبل الفلسفة. ونوافق أرسطو(384- 322ق.م) في تمييزه بين الشعر والنظم حيث يقول: (إن من ينظم في الطب أو الطبيعة

يسمى عادة شاعراً، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس(القرن التاسع قبل الميلاد) وأنباذوقليس (القرن الخامس قبل الميلاد) إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعراً، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً(5).

ليس النظم إلا الشكل المتحدى من الشعر، إنه تسخير النمط الفكري الغالب أدوات النمط الفكري المغلوب، فإذا كان الشاعر اكسانوفان (570- 478 ق.م) الذي أصيب بلوثة الفلسفة قد ظل يكتب الشعر، فإن منطلقه الأساسي كان قائماً على الفلسفة، إذ راح يسخر من تصورات اليونانيين عن الآلهة وتعددها وسكناها الأولمب حيث يقول: "إن الناس هم الذين استحدثوا الآلهة على غرارهم، وكل شعب يضفي على آلهته ملامحه الخاصة، ولو قدّر للثيران والخيل والأسود أن ترسم لصورت آلهتها ثيراناً وخيلاً وأسوداً، والبشر لا يستطيعون أبداً معرفة حقيقة الآلهة، وكل تصوراتنا عنها لا تعدو كونها ظنوناً فقط، ولذا أخطأ هوميروس وهزيود (بداية القرن الثامن قبل الميلاد) عندما نسبا إلى الآلهة عيوب الإنسان ونقائصه"(6).

وبروتاغوراس (480- 410 ق.م) السوفسطائي الكبير الذي نشر كتاباً أسماه (الحقيقة). يقول في كتابه هذا: "لا أستطيع أن أعلم إن كان الآلهة موجودين أم غير موجودين، فإن أموراً كثيرة تحول بيني وبين هذا العلم، أخصها غموض المسالة، وقصر الحياة.."(7) هو واحد من أساتذة الشاعر يوربيدس (نحو 480- 406 ق.م) ويقال إن بروتاغوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يوربيدس،وتتلمذ يوربيدس أيضاً على يد أناكسوجوراس (500- 438 ق.م) الفيلسوف والعالم الأيوني الذي زار أثينا عام 460 ق.م، واستقر بها مدة ثلاثين عاماً تقريباً، ولعله من بين الفلاسفة جميعاً صاحب أكبر تأثير على عقلية يوربيدس(8)، ولا يفوتنا أن نذكر أنّ أناكسوجوراس هذا هو من اتهم بالإلحاد لقوله بأن الشمس جسم مادي(9)، وبتأثير هذه الأجواء الفلسفية راح يوربيدس يتعامل مع الأسطورة بحرية فيأخذ أو يحذف بما يخدم غرضه الدرامي(10).

ويسخر يوربيدس في مسرحية (هرقل مجنوناً)- بيت 1340 وما يليه- من المعتقدات الأسطورية البالية..(11) .. ويستخلص من تعاليم السوفسطائيين أيضاً أن كل شيء في الدنيا له وجهان، مما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح(12).

كان السوفسطائيون يتهمون بالكفر والإلحاد، وعدم الاعتقاد في آلهة الأولمب، ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا انسحبت ظلال هذا الاتهام على يوربيدس نفسه وهو ابن الحركة السوفسطائية البار.

يبدو أن يوربيدس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدّق الكثير من الأساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلاني(13).

بعد هذه المرحلة التي ترسخت فيها قدم النمط المعرفي الجديد واندحر الشعر إلى الصفوف الخلفية مخلياً مكانه للفلسفة التي

استقرت واثقة بنفسها. نجد أن اللهجة لم تعد صدامية بين الطرفين، بل تم احتواء المغلوب تحت إبط الغالب بغية تقييمه وتقويمه وتقنينه وتسخيره..

تفضي نظرية أفلاطون في المعرفة التي تقوم على فرضية عالم المثل بأن الشعر بعيد كل البعد عن الحقيقة، لأن الموجودات التي نراها هي ظلال عالم المثل، والشعر ـ ومعه جميع الفنون ـ هو ظلال الظلال.

ويقصي أفلاطون عن جمهوريته الشعراء المبدعين مشيراً إلى العواقب التربوية السيئة لسماع الكثير من الأساطير(14). مؤكداً ضرورة توجيه الشعراء بتعليمات مؤسسي الدولة(15)، فأفلاطون لا يريد الشاعر العبقري بل الشاعر الرصين(16).

وعلى الرغم من أن أفلاطون قد أعاد إلى الشعر شيئاً من قيمته في مؤلّفاته الأخيرة ـ ومنها محاورة فايدروس ـ عن طريق إعلائه من قيمة (الهوس Mania)، أو الجذب، وتقديم الشاعر بصفته ملهَماً من ربات الشعر(17)، وهذا شكل من أشكال الاتصال بالحقائق المطلقة، فإنه أبقى الشعر في مرتبة متدنية عندما رتّب النفوس في سلّم يتألف من عشر درجات، فأعطى الأولى للفيلسوف، والعاشرة للطاغية، وترك الدرجة السادسة للشاعر(18).

وأكّد هذه القيمة المتدنية للشاعر عندما ميّز بين من يكتب وهو عارف بالحقيقة، ومن يكتب وهو جاهل بها، فجعل لقب (الفيلسوف) للأوّل ولقب (الشاعر) للثاني، وإذا كان أفلاطون قد أفسح مجالاً ليكون ناظم الشعر فيلسوفاً، فإنه قد أكّد على أن قيمة هذا الناظم ـ الفيلسوف ليست في نظمه، بل في قدرته على تأييد ما نظم بالأدلّة العقلية، لـ"أن الكتابة وحدها ليست بذات قيمة كبيرة" و "هذا الرجل لن يستمدّ لقبه من تلك الكتابات التافهة، بل من المعنى السامي الذي تتضمّنه تلك الكتابات"(19). أي أن القيمة ليست لـ(الشعر)، وإنما للأدلّة والبراهين على صحة ما يدّعي هذا (الشعر)، أي أن القيمة لـ(الفلسفة).. لوعي الحقيقة، لا لمجرّد التلفّظ بها.

- 4 -

مع أرسطو يبلغ الفكر الفلسفي عصره الذهبي فتتلاشى تماماً عقد الصراع مع الشعر، ويبدو تسويغ وجوده كحنين الرجل لشيء من لهو الطفولة، وأخذ هذا التسويغ شكل التصنيف والدراسة، ولهذا يردّ على سخرية إقليدس التي مرت معنا، ويبدي إعجابه بالحيل الفنية لهوميروس، ولا يتخذ الحقيقة مقياساً لجودة الشعر، فقد أصبح واضحاً دور الشعر وحدوده، لهذا يرى أن خطأ الشاعر الذي يلام عليه هو في فن الشعر، أما إذا أخطأ عرضاً في علوم الطبيعة مثلاً فهذا ليس بالخطأ الكبير(20).

إذاً لم تعد الحقيقة معياراً لجودة هذا الفن، فمخالفة الحقيقة أو (الكذب) سمة تلتصق بالشعر أكثر من التصاقها بأي قول آخر، ولنستمع إلى المعلم الثاني الفارابي (259- 339) ماذا يقول:

إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر، كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن

تكون متساوية الصدق والكذب، فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية(21).

هكذا تم انتصار العقل على الخيال في هذه المعركة التي تجلت صراعاً بين الفلسفة والشعر عند الإغريق، وخير ما يعبّر عن مآل هذا الصراع قول ابن رشد(520- 595هـ):

"الصناعة العلمية التي تُعرف من ماذا تُعمل الأشعار، وكيف تُعمل، أتم رئاسة من عمل الأشعار، فإذاً كل صناعة توقف ما تحتها من الصنائع على عملها هي أرأس مما تحتها"(22).

إن لغة الفلاسفة المسلمين ـــ وهم شرّاح أرسطو ـــ أكثر وضوحاً في المسألة، لأنهم شاهدوا اندحارين للشعر.. ثانيهما الشعر الجاهلي أمام الدين الجديد.

هوامش:

1- انظر: عثمان، سهيل، وعبد الرزاق الأصفر: **معجم الأساطير اليونانية والرومانية** ـــ وزارة الثقافة ـ دمشق1982.

2ـ انظر: تيزيني، د.طيب: **تاريخ الفلسفة القديمة** ـ المطبعة الجديدة ـــ دمشق1981-1982ص219 وما يليها.

3- عدد من المؤلفين: **ما قبل الفلسفة** ـ تر: جبرا إبراهيم جبرا ـــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ط2 1980 ص280.

4- أرسطوطاليس: **فن الشعر** – ترجمة عبد الرحمن بدوي- مكتبة النهضة المصرية – القاهرة- 1953 ص62.

5ـ أرسطوطاليس: **فن الشعر**- ص 7.

6- جماعة من الأساتذة السوفييت: **موجز تاريخ الفلسفة**. منشور في: تيزيني، د.طيب – تاريخ الفلسفة القديمة ص269.

7- كرم، يوسف: **تاريخ الفلسفة اليونانية**، منشور في: تيزني- **تاريخ الفلسفة القديمة** ص 29- 30.

8- عثمان، د. أحمد: **الشعر الإغريقي** – سلسلة عالم المعرفة –الكويت 1984 ص 292.

9ـ جماعة من الأساتذة السوفييت: **موجز تاريخ الفلسفة** – ص 280.

10- عثمان، د. أحمد – **الشعر الإغريقي** ص 293.

11- نفسه ص 299.

12ـ نفسه ص 311.

13ـ نفسه ص 311- 312.

14- انظر: أفلاطون: **الجمهورية** – تعريب: حنا خباز- دار القلم- بيروت ط2 1980 ص 44- ص67- ص 81- ص82.

15ـ نفسه ص 68- ص84.

16ـ نفسه ص90.

17 أفلاطون: **محاورة فايدروس** ـ تر.د. أميرة حلمي مطر -دار غريب -القاهرة 2000.ص93.

18- نفسه ص66.

19- نفسه ص115.

20ـ أرسطوطاليس: **فن الشعر**- ص 72- 73.

21ـ الفارابي: **مقالة في قوانين صناعة الشعراء**- منشورة في: أرسطوطاليس: **فن الشعر** ص 151.

22- ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر** – منشور في: أرسطوطاليس: **فن الشعر** ص 211.

بحوث ودراسات..

الأخلاق بين العقل والدين

□ هيثم دقاق*

إن الظاهرة الأعظم في تقدم الحضارات هي نشوء الأخلاق والمبادئ الأخلاقية وتأثيرها في حياة الإنسان والمجتمعات. واعتبارها أن السلوكيات الأخلاقية وآدابها هي التي ميزت سلوك الإنسان عن سلوك الحيوان، سواء في تحقيق حاجته الطبيعية في علاقته مع غيره من الكائنات الأخرى. حتى أن بعض العلماء اعتبر علم الأخلاق بالنسبة لغيره من العلوم: تاج العلوم، أو: زبدة العلوم.

والأخلاق من الخُلق أي السجية أو العادة أو الطبع والمروءة، أي هي حالة من السلوك تصدر عنها الأعمال والأفعال من خير أو شر من نفسه بسهولة ويسر دون تفكير أو روية، منها ما يكون طبيعيا من أصل المزاج تظهر للآخرين بأشكال مختلفة على جوارحه الظاهرة للناس من طلاقة الوجه وبذل المعروف وكف الأذى. ومنها ما يكون مستفادا بالعلم والتدريب والتي هي مجموعة من المبادئ والقواعد المنظمة للسلوك الإنساني، لتنظيم حياة الإنسان وتحديد علاقته بغيره.

وهي إجمالا تعكس قيماً يتمثلها الشخص أو المجتمع، توصف بالحسن أو القبح، ومنه يقال: شخص أخلاقي يقوم بما يتوافق وقواعد الأخلاق أو السلوك المقرر في المجتمع، وعكسه غير أخلاقي. "**والفعل الأخلاقي** : هو النشاط الإرادي الذي يترتب عليه أثر حسن أو سيء، سواء كان لصاحبه أم للآخرين أو بالنسبة إليهما معاً، ومن المؤكد أن لكل فعل نتائجه التي لابد أن ترتد عليه أو عليهم، وما يقال بالنسبة إلى الفرد يقال بالنسبة إلى الجماعة. . بحيث أنه لابد للزمان المقبل من أن يحصد ثمار ما زرعه أهل الوقت الحاضر(1).

لقد أثبت التاريخ أن العلم لا يمكن أن يقوم إلا على الأخلاق، والعلم لا يصنع الإنسان بل الإنسان هو الذي يصنع العلم. والعلم يتجه ببصره نحو ما هو قائم في الحاضر امتداداً من الماضي. أما الأخلاق فإنها تتجه نحو المستقبل

* باحث من سورية.

ممتطية المثل العليا ليكون المستقبل أفضل من الماضي والحاضر، ومهمة الأخلاق تلقيح الواقع بالمثل العليا مقترناً بالعمل لتحقيق واجب من الواجبات أو بلوغ غاية من الغايات.

تكونت القواعد الأخلاقية نتيجة الخبرة المتراكمة والحكمة المكتسبة عبر التاريخ، وساهمت بدور كبير في التوجيه لاتخاذ القرار تجاه موقف ما، وهي تستند إلى المصلحة العامة. والتجربة تشهد بأن جلّ البشر يعملون في سبيل تحقيق المثل العليا التي يؤمنون بضرورة العمل على بلوغها، وإن اختلفوا في نوعها أو نوع المثل الأعلى.

وعليه فإن **علم الأخلاق** هو علم النهايات والمثل العليا للنشاط الإنساني أي علم الواجبات والخير والفضيلة، التي لا يجوز للإنسان أن يخالفها كونها إلزامية تحتم عليه أن يسير بمقتضاها، وكونها تحقق له السعادة مع قيامه بواجباته على نحو مرض وناجح. يقول أحمد شوقي في ذلك:

صلاح أمرك للأخلاق مرجعه

فقوّم النفس بالأخلاق تستقم

كان الإنسان في المجتمعات البدائية، يتصرف بغريزته بدون رقابة أو قيد، ثم تمثّل أفكاراً أخلاقية نتيجة معاناته وخبرته الشخصية و الاجتماعية، ثم طور أخلاقه من وحشية عصر ما قبل التاريخ إلى نشوء الحضارات، فميز مع تطور الزمن ما يستحسن ويستهجن من أفعال، وتمثل المجتمع هذا السلوك، وانتقل من عالم يجهل الأخلاق إلى دنيا ذات قيم أخلاقية ظاهرة وباطنه، وانبثق بالتالي فجر عصر جديد يحتل فيه الضمير والأخلاق مكانةً سامية، ثم ساقت هذه الأخلاق الأنوار السماوية الإلهية، وكانت الأديان التي جعلت الإنسان هدفاً وغاية، بأن يكون خلوقاً مهذباً في علاقاته الفردية والاجتماعية، فنظمت علاقته مع الخالق من جهة ومع المخلوق من جهة ثانية. واختارت من الأخلاق أكيسها. يقول الشاعر معروف الرصافي في تربية الأخلاق:

هي الأخلاقُ تنبتُ كالنبات

إذا سقيت بماء المكرمات

تقوم إذا تعهدها المُربي

على ساق الفضيلة مُثمِرات

وتسمو للمكارم باتساقٍ

كما اتسقت أنابيبُ القناة

إذن هناك نظرتان أو رؤيتان: الأولى تنسب الأخلاق إلى العقل وتجعله مسوغاً للالتزام الأخلاقي والثانية تجعل الدين أساساً للأخلاق ملزماً للمتدينين. بناء عليه يطرح نفسه السؤال التالي: من الذي يحدد القيم الأخلاقية من خير أو شر، العقل أم الدين؟ هل الخير الذي تم تحديده هو خير لأن الله أمر به ؟. أم لأن عمل فعل الخير هو خير في ذاته ؟. وفعل الشر هو شر في ذاته ؟ وليس لأي سبب آخر ؟.

إن **العقل** هو أداة التفكير والاستدلال وتركيب التصورات من خلال العمليات الذهنية التي يقوم بها ليميز بين الصواب والخطأ، وهو أول موجه للإنسان يبين له الحسن والقبيح والخير والشر والحق والباطل، وأصل الكلمة

عَقَل يَعْقِل عَقْلاً ومَعْقُولاً من مصدر عَقَل البعير بالعقال إذا جَمَعْتَ قوائمها من أن تشرد بعيداً، وقيل: العاقِلُ الذي يَحْبس نفسه ويَرُدُّها عن هَواها، أُخِذَ من قولهم قد اعْتُقِل لِسانُه إذا حُبِسَ ومُنِع من الكلام. وسمي العقل عقلاً لأنه يعقل صاحبه عن التورط في المهالك، ويطلق العَقْلُ على الحصن، وهو يحصن الإنسان من السيئ من الأفكار والأعمال، يقول بعضهم: إن العقلي يظل إنسانياً في المقام الأول، وقابلاً للتغير من زمن إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، أما الديني فيظل إلهياً ثابتاً، لأن الإيمان يستدعي فعل الخير كما حدده الدين، رجاء الثواب والمحبة الإلهية والخوف من العقاب.

" وما من شك في أن تحرير الإنسان من كل وصاية إنما هي بمثابة خلق جديد له، والتفكير الأخلاقي هو الكفيل بتحرير الإنسان والسمو به إلى مرتبة الشريك الحقيقي لله في عملية إبداع الكون. لأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً إنما هو حامل للقيم التي يأخذ على عاتقه مهمة تحقيق الغائية الإلهية على الأرض "(2).. أليس الإنسان خليفة الله على الأرض ؟.

الدين في اللغة هو الطاعة، ودانَ له، أي أطاعه ومنه الدينُ، والجمع الأَدْيانُ ويقال: دانَ بكذا ديانةً وتَدَيَّنَ به، فهو دَيِّنٌ ومُتَدَيِّنٌ. ومن الدين جاءت لفظة الدَّيّانُ: القَهّارُ و القاضي والحاكِمُ و المجازي الذي لا يُضَيِّعُ عَمَلاً، بل يَجْزِي بالخَيْرِ والشَّرِّ. ويوم الدين هو يوم الجزاء، أي يوم الحساب وفي المثل: كما تدين تُدان، أي كما تجازي تُجازى.

تعريف الدين :

"الدين إيمان وعمل : إيمان بوجود قوى هي فوق طبيعة البشر، لها تأثير في حياته وفي مقدراته. وعمل في أداء طقوس معينة، تعين شكلها الأديان للتقرب إلى الآلهة لاسترضائها. والإيمان هو قبل العمل بالطبع فلا بد للقيام بالشعائر، أو أداء العمل، من وجود إيمان عند الشخص أو الأشخاص بوجود إله وآلهة حتى يقوم بعمل ديني. فالعمل تابع للإيمان ونتيجة من نتائجه، وهو شعاره ومظهره .. وقد أقر الإسلام أشياء من أمور الدين كان يمارسها الجاهليون في جاهليتهم، لأنها لا تتعارض مع الإسلام"(3) بمعنى أنه حتى تقوم بعمل ما فرضه عليك الدين، لابد من أن تكون مؤمناً قبل القيام بهذا العمل، لتتصرف إليه ذاتك، فالعمل تابع لهذا الإيمان وهو حصيلة مؤثراته في النفس الإنسانية .

الدين إذن هو علاقة بين الإنسان وربه، فهو فعل (عبادة) ناتج عن إيمان بعد قناعة، أو إيمان مطلق، فيه تسليم بما هو خارج عن نطاق العقل البشرى وإدراكه، وعن عمل ملموس هو نتيجة هذا الإيمان. والعمل يكون بالممارسات الإنسانية من صلاة وصوم وتقديم ذبائح وفروض وارتداء ثياب معينة وقص شعر أو تركه وتقديم النذور وغير ذلك. .

يقول أفلاطون(4) قبل ظهور الديانات السماوية : إن الأخلاق والدين متلازمان .. والإنسان الأخلاقيّ على وجه الحقيقة يتملّكه شوق واحد هو أن ينأى بنفسه عن المادّي ويلتصق بما هو روحيّ ..." ؛ ويعتقد أن الجسد قبر للروح .. و أن الروح في هذا القيد الأرضيّ

لا يمكن أن تصل إلى غايتها و مُبتغاها .. وغايتها هي المعرفة الحقيقية .. هذه المعرفة لا تأتي إلا بعد الموت...". ورجل الأخلاق، من ناحيته، إنما يتطلع إلى عالم آخر تتحقق فيه العدالة المطلقة .. فهو يستمد قوّته وشجاعته منه.

لكن هناك حقيقة أساسية في العلاقة بين الأخلاق والدين .. فعلى الرغم من أنهما متلازمان إلا أنهما ليسا شيئاً واحداً .. فالأخلاق كمبدأ لا يمكن وجودها بغير دين .. أما الأخلاق كممارسة أو حالة معينة من السلوك فإنها لا تعتمد بطريق مباشر على التديّن، إنما تعتمد على العقل والقيم. والقيم هي التي يتبناها العقل ويَكشف عنها توافق القيم الأخلاقية التي يحددها الدين عموماً، باعتبارهما يسعيان إلى سعادة الإنسان، بمعنى أن هاتين النظريتين متكاملتان. بل يتعزز التضافر بينهما إذا توافقتا، إلا ما يعترضهما من الناحية النفعية "الذاتية" الخاصة أو الاجتماعية لدى البعض من النفعيين البعيدين عن السلوك الاجتماعي إرضاءً لرغبتهم المادية وشهوتهم الخاصة، ولو كانت على حساب الآخرين بعيداً عن أخلاق الجماعة. وهذا له شأن آخر سيتم التعرض له لاحقاً.

مما سبق يمكن أن نتصور رجل دين لا أخلاق له، أو بالعكس قد نصادف رجلاً غير ملتزم دينياً ولكنه يمارس حياة أخلاقية في علاقاته الخاصة والاجتماعية.. ولمزيد من الإضاءة في فهم هذه النقطة لابد من الإشارة إلى أن الدين نوع من المعرفة، والأخلاق هي الحياة التي يحياها الإنسان وفقًا لهذه المعرفة التي يتمثلها العقل، وهنا يظهر الاختلاف بين المعرفة والممارسة.. فالدين إجابة على سؤال: كيف تفكر وكيف تؤمن؟ بينما الأخلاق إجابة على سؤال: كيف تتحكم في الرغبة، كيف تهدف أو كيف تحيا وكيف تتصرف؟.. والآية التالية التي تكررت كثيرا بصيغتها أو بمعناها في القرآن الكريم تربط بين الإيمان والعمل الصالح: (... *إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ* ...)(5) كأنما تؤكد ضرورة توحيد أمرين اعتاد الناس على الفصل بينهما، الدين والأخلاق .. إن هذه الآية تعبّر عن الفرق بين الدين (الإيمان) وبين الأخلاق (عملُ الصالحات) كما تأمر في الوقت نفسه بضرورة أن يسير الاثنان معًا جنبا إلى جنب .. كذلك يكشف لنا القرآن عن علاقة أخرى عكسية بين الأخلاق والدين، فيوجه نظرنا إلى أن الممارسة الأخلاقية قد تكون حافزًا قويًا على التدين: (لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبّون)(6) .. فمعنى الآية هنا: «افعل الخير حتى تصبح مؤمنًا». وفي هذه النقطة نرى إجابة على سؤال: كيف يمكن للإنسان أن يقوّي إيمانه ؟ والإجابة هي: افعل الخير تجد الله أمامك .. وواظب على فعل الخيرات لوجه الله تقترب من الله.

الأخلاق و القانون:

إن الترابط بين العقل والدين لا يمكن تكريسه إلا بوجود قواعد قانونية تنظم السلوك الإنساني المعبر عنه عقلياً ودينياً. هذا الترابط هو الذي ساعد على استمرار الحياة الإنسانية وتطويرها مكوناً لها إطاراً يحيطها من مختلف جوانبها. فبالرغم من أن دائرة الأخلاق أوسع واشمل من دائرة القانون، الذي

يوجد ويحيا من المصادر الأخلاقية، إلا أن طبيعة العقيدة الدينية في ضبط وتنظيم السلوك الإنساني لا يمكن الاستغناء عنها لأنها شاملة وأساسية في تنظيم حركة الحياة الإنسانية.

الأخلاق والدين مقوننا تاريخاً:

إن هذه الرابطة الحية جعلت لحمة الترابط بين الدين والأخلاق والقانون، قوية متلاحمة منذ الظهور الأول للبشرية. فشريعة حمورابي في الحضارة البابلية من أقدم الشرائع في التاريخ البشري تعود لعام 1790ق.م. تمثل التقدم الحضاري الذي كانت عليه بلاد ما بين النهرين، وبيَّنَ حمورابي أن الغرض من شريعته هو تحقيق الخير والسعادة للناس، وأنها سوف تساعد على توطيد العقل وإحقاق الحق، وتهدي الحكام والولاة إلى تطبيق هذه الأحكام على الناس، وحذر من مخالفتها لأن الآلهة سوف تنزل لعنتها على من يخالفها، ومجد الآلهة وعظمها وطلب منها إفناء كل من لا يعمل بها أو من يحاول طمسها أو تخريبها(7)، لإعطائها صفة القدسية وجعلها قانوناً إلهياً بحماية الآلهة نفسها.

كما أبرزت الوثائق الفرعونية المكتشفة والتي دونت مابين عامي 3000- 2000ق.م فضائل الصدق والاستقامة والعدل في العلاقات الاجتماعية كما بينها النظام الأخلاقي المقونن اعتماداً على **الضمير**(8).

الضمير: إن الميزان في داخل الإنسان الذي يدرك الخبيث والطيب من الأعمال والأقوال والأفكار، ويفرق بينهما، في استحسان الحسن واستقباح القبيح، هو الضمير أو الوجدان، هو صوت الله في داخل الإنسان المؤمن. أو هو الشخص الحي المتسامي أو الروح التي تقرع أبواب أرواحنا لتستيقظ وتنهض لملاقاة الحقيقة العارية بداخلنا. والضمير في اللغة: السِّرُّ، أي ما يضمره أو يخفيه الإنسان في نفسه، ويصعب الوقوف عليه من قبل الآخرين، وهو عند الفلاسفة والمتدينين حس باطني .

الضمير هو وعي للذات، يحمله الإنسان في داخله ككائن بشري، ويقوّيه يوماً بعد يوم، يعي معنى الماضي ويتحمل عبء الحاضر ويُعِدُّ للمستقبل، يتكيّف مع ظروفه المحيطة بعقله، متميزاً عن الحيوان الذي تسيّره غرائزه، هذا الوعي الإنساني هو بمثابة مسؤولية الإنسان تجاه نفسه واتجاه الآخرين، فلا تتحكم فيه الغرائز، بل الرغبة في أن يَهَبَ ذاته للآخر، وأن يتقبّل نفسه منه ؛ وأن يعي ذاته القادرة على توجيه حياته وإضفاء معنى عليها، هو ما يدفع الإنسان لتحقيق ذاته في واقع ظروفه، فيرتّب أولويّات حاجاته ككائن مستقل تربطه علاقات مع الآخرين، فيوازن بين حاجاته وحاجاتهم، ويحيا في احترام متبادل معهم. وبتعبير آخر، الضمير يحمل الإنسان على أن يكون شخصاً يحكمه العقل ولا توجهه النزعات الغريزية، ينمو وينضج داخل نسيج العلاقات الإنسانية التي تربطه بالآخرين.

انطلاقاً من ذلك فإن الإنسان يشعر بأنه ليس مطلق الحرية في أن يأتي ما يشاء من الأعمال وما تمليه عليه شهواته أو ميوله ، بل يشعر بأنه مقيد في حركته وأن سلوكه خاضع لنواميس خاصة وقواعد معينة تنبع من داخل ذاته .. و هو بذلك يكون الكائن الوحيد بين الكائنات يتمتع بحاسة أخلاقية داخلية ترده إلى ذاته حتى يصبح في عين ذاته، يواجه الخطر

من الداخل. لذلك حذر فلاسفة الأخلاق الإنسان من نفسه ودعوه إلى مقاومة ذاته .

يقول بعضهم: إن للإنسان ضميراً يرشده إلى الخير في جميع أموره وهي غريزة لا تخطئ .. ويقول آخرون: إن تعلم الأخلاق لا يولد الفضيلة عند من هو مجرد منها ، إن كان هذا القول فيه شيء من الحقيقة فهو ليس كل الحقيقة لأن علم الأخلاق وحده لا ينتج الفضيلة والشرف إن لم تتعزز وتزكى هذه القيم بالتجارب اليومية البسيطة في علاقة الفرد بأقرانه ومجتمعه ، لذلك يظل يكتسب الضمير الأخلاق والمعتقدات والمعرفة والعادات والتقاليد طيلة حياته ، وتعتبر النسغ الذي تحييه وتبقيه حياً فعالاً ، ومتى توقفت هذه التغذية يموت الضمير، وعندها يتعذر عليه أن يتنبأ بما يجب عمله أو الابتعاد عنه بما ينسجم وهذه القيم. يقول نابليون - تنتهي سيادتي حيث يبدأ عمل ضميري.

" إن البصيرة أو الوجدان أو الضمير ليس بالمرشد المضمون، كما يقول بعضهم، لأن الغريزة متغيرة ومتناقضة تبعاً للأزمنة والأمكنة. كما يعتري الفرد التردد ، وخاصة في الظروف الصعبة الحرجة ، ويشعر الإنسان في هذه الظروف بأن عليه واجبات يجب أن يؤديها غير أنه لا يعرف ولا يهتدي كيف يصل إليها ، لأن نور البصيرة كثيراً ما تؤثر فيه الشهوات والآمال والعادات فتظلمه وتطفئه "(9).

والضمير الفاعل لا يعاتب صاحبه على ما صدر عنه في الماضي فقط، بل يحاسبه على ما يفعل الآن في الوقت الحاضر ، وعما سيفعله في المستقبل. ويضبط النفس لعمل الصحيح والبعد عن الخطأ ، ويُشعِرُ الإنسان بالندم عندما تتعارض أفعاله مع القيم الأخلاقية ، و يشعره بالرضا فيما إذا توافقت أفعاله معها ، هذه الرقابة وسيلة للسيطرة على الذات، في حال كونه حراً يتصرف باختياره وإرادته في أعماله ، أما إذا كان مقيداً فاقدا لحريته فمسؤوليته تنتهي بانتهاء حريته ، فالمجنون لا يحاسب ولا يعاقب على تصرفاته باعتباره فاقداً للعقل وتصرفاته خارجة عن إرادته. ولهذا أيضا عندما يتكلم بعض علماء النفس عن عذاب الضمير يقولون : إنه من لظى الجحيم يعض القلوب ليلاً ونهاراً ، ويرجع بعض علماء النفس الأمراض النفسية إلى عذابات الضمير، ويقولون : إن كل مرض نفسي يبدو وراءه نقص أخلاقي. يقول الشاعر:

أعلم بأن هوى الضمير بمُرِم حلوٌ
وحلمكَ عن ضميرك طيبُ
فاختره من بين الخلالِ فإنه
نعم الصديق الصادق المتأدبُ
ورافق بهِ واسمع نصائحه وثِق
فهو القريب ومن كيانك أقربُ
يعطيك من ظل الحقيقة نورها
ومن الشعور إلى الحقيقةِ مطلبُ

وفي الإسلام إشارةٌ إلى الضمير بحديث رسول الله ﷺ عَنْ الْبِرِّ وَالْإِثْمِ فَقَالَ: "يَا وَابِصَةُ اسْتَفْتِ قَلْبَكَ وَاسْتَفْتِ نَفْسَكَ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ الْبِرُّ مَا اطْمَأَنَّتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ وَالْإِثْمُ مَا حَاكَ فِي النَّفْسِ وَتَرَدَّدَ فِي الصَّدْرِ "(10).

وعن الإمام الصادق ﷺ: "إنّ القلب يتلجلج في الجوف يطلب الحقّ فإذا أصابه اطمأنّ وقرّ"(11).

أخلاق المنفعة و مرض الضمير:

"أخلاق المنفعة: كثيراً ما تتسبب في خداع الناس، إذ يقع في ظنهم أن أسعد الناس هو ذلك الذي يملك أسباب الرفاهية ما يضمن له تحقيق رغباته، وكأن السعادة رهن بتوفر بعض الوسائل أو المواد ... والحق إن فلسفة المنفعة تحجب عن أعين الناس الكثير من القيم: كالمعرفة والثقافة والفن والتذوق.. والخطر الأكبر الذي يهدد المأخوذين بسحر مذهب المنفعة هو الوقوع تحت وهم خداع السعادة، مما يدفع بهم نحو الجري وراء سراب المنفعة، ولا يلبث الواحد منهم أن يجد نفسه في خاتمة المطاف أمام تهاويل براقة لا تجلب وراءها سوى الإحساس بالخواء أو الفراغ أو الضياع"(12). مما يفسح المجال أمام نزعة الأثرة والأنانية والظلم والتسلط، ويقضي في المقابل على قيم هامة لا يمكن تجاهلها وغض الطرف عنها، كالإيثار والكرم والتعاطف وروح التسامح والبر والإحسان إلى الغير.

تبرز لدى بعض الأفراد أو المجموعات نزعة التعصب للذات وتصبح الأنانية الفردية عندهم أكبر من وعيهم الجماعي، وتتغلب عندهم نزعة "الأنا" على ضمير الجمع "نحن" وتتراجع عندهم لغة العقل والأخلاق والأعراف الاجتماعية وتصبح أقل فاعلية وغير مقنعة لهم بالتزامها، لذلك لا يتورع هؤلاء عن العمل بمقتضى الاعتبارات الشخصية (النفعية) النابعة من مصلحتهم الخاصة، خاصةً إذا انعدمت الرقابة الاجتماعية أو نال استحسان القرناء ممن يرون أن معتقدات الأسلاف غير مقنعة وغير ملزمة الإتباع، فإنهم يستمرون بالعمل بمقتضى المصلحة النفعية، ويرتضون سلوكهم، وتصبح قيمهم الأخلاقية النفعية سلوكا عندهم، وهذا السلوك من الأمور المعدية يعم كالوباء وينتشر في المجتمع انتشار النار في الهشيم إن لم يعالج من بدايته.

وقد ذهب البعض ممن يقولون بأخلاق المنفعة بأن الأخلاق لا تقود إلى حياة مزدهرة، ولا يوجد ارتباط بينها وبين الرغبات الطبيعية للإنسان، وأن الأخلاق غير الواقع على الأرض، واعتبروا الأخلاق عملا عقليا تتحدد صحته من خلال الرجوع إلى نتائجه وإسهاماته في نشر السعادة الإنسانية، شأنها في المجال العام شأنها في المجال الخاص، قاد هذا التفكير إلى موجة من الإصلاحات في القانون البريطاني في ستينات القرن الماضي حيث (13):

1. 1961 نزعت صفة الجريمة عن الانتحار، لان هذا العمل لم يؤذ سوى مرتكبه ولم يفض إلى الضرر العام.
2. 1965 ألغيت عقوبة الإعدام لأنها لا تؤدى عملياً إلى الردع، في حين أن عقوبة السجن يمكن أن تحقق عقوبة الردع بيسر وسهولة.
3. 1967 اعتبرت العلاقة بين المثليين البالغين علاقة شرعية، لأنه ليس لها نتائج مضرة على الآخرين.
4. 1967 اعتبر الإجهاض مشروعا إذا كانت المساوئ المترتبة على الحمل تفوق مساوئ

الإجهاض، سواء فيما يتعلق بالأم أو الطفل.

مما تقدم يبدو أنه توجد هوة لا يمكن ردمها بين أنصار أخلاق المنفعة من جانب وكل من علماء الأخلاق والفضائل الأخلاقية من جانب أخر .

"وإذا كانت البشرية تستمد حياتها من المجتمع وعبره، وتعتمد بشكل متبادل بعضها على بعض، فإن ذلك يختلف تماماً بالنسبة إلى الإنسان الأناني "النفعي" الذي لا يهتم إلا بنفسه، وفقاً للنموذج الذي ظهر بعد مرحلة التنوير في أوربا والذي يقول: إن الإنسان في جوهره كائن منعزل في مجتمع متنافر العناصر، يتصف كل كائن فيه بالأنانية ويسعى إلى مصلحته الخاصة، التي تكون نوعا من التبادل القائم على مفهوم "ضربة بضربة" كما هي الحال لدى قيام القردة بعملية التنظيف المتبادلة من الحشرات الملتصقة بها. في حين كان يقول أرسطو : إن المخلوق البشري هو كائن اجتماعي يميل بطبيعته إلى العيش مع الآخرين، ومن النادر النظر إلى الشخص السعيد باعتباره شخصا يعيش بمفرده".

" ويبدو بشكل أكثر وضوحاً أن القيود الأخلاقية المدعومة بقواعد وممارسات الفضيلة، تعتبر حيوية لازدهار البشرية، والعيش بشكل جيد في مجتمع تنال فيه مصلحة الآخرين الأهمية نفسها للمصلحة الخاصة إن لم يكن أكثر "(14).

"إن تسيير أمور العائلة في المجتمع لا يمكن أن يتم إلا إذا كان بالإمكان الاعتماد على عدالة الآخرين، فيما إذا كان الآخرون يمكنهم الركون إلى ميل العائلة للتصرف بعدل وإخلاص في توفير الاستقرار، رغم الظروف المتغيرة اللازمة للنهوض بالعائلة للتصرف بعدل وإخلاص في توفير الاستقرار، رغم الظروف المتغيرة اللازمة للنهوض بالعائلة ، لان العائلة ستتجه إلى التفكك فيما إذا اتبع أفرادها عواطفهم فقط"(15).

عندما تعلو الأنا والشهوات على صوت الضمير، وتمارس الخطيئة مرة، وهي الأصعب، ثم مرات فتصبح أسهل من سابقاتها، يسكت صوت الضمير أو يتراخى عند البعض (أفرادا أو جماعات) ويصبح السلوك سلوكاً مَرَضيّاً مقبولاً لدى صاحبه. وهذا ما يمكن أن نميزه في تباين موقف شخصين، كل منهما يأخذ موقفاً مختلفاً عن الآخر برغبةٍ من ضميره في الموقف نفسه تبعاً لخلفيته الأخلاقية، نتيجة لاختلاف البيئة أو النشأة، وحين يموت أو يسكت الضمير تنقلب المفاهيم الأخلاقية ويصبح الخاص عاماً و العام خاصاً والحلال حراماً والحرام حلالاً.

يقول سقراط "الفضيلة علم والرذيلة جهل" و "فهم طبيعة الخير شرط ضروري لممارسة حياة الفضيلة" وقد يخطئ المرء التقدير فيقبل على الشر ظناً منه بأنه الخير، عندما يكون خطأه الخلقي (من الأخلاق) ناجماً عن نقص في المعرفة أو جهل بطبيعة الخير" وقد غاب عن ذهنه دور الإرادة في تحقيق سلوك الخير. وقد يؤدي ضعف الإرادة من جهة وقوة الشر من جهة أخرى إلى مخالفة الفضيلة رغم المعرفة بها.(16)

أهمية تربية الأخلاق والضمير:

ومن أبرز أسباب سقوط الأمم والحضارات انهيار الأخلاق فيها، نتيجة سيادة الأخلاقيات الهدامة كالظلم ونقض العهود والتناحر من أجل السلطة والعدوانية والتخريب، أما إذا انتشرت الروح الأخلاقية كالتضحية والإخاء والتعاون وتحقيق المساواة والعدالة الشاملة وتنفيذ العهود والقيام بالواجبات والأعمال والصناعات كما ينبغي، فإن ذلك سوف يؤدي إلى سيادة الأمن والاستقرار في المجتمع، وفي هذا الجو نجد أفراد الأمة يبدعون ويتفاخرون بتقدم أمتهم.

وعليه تكمن أهمية تربية الأخلاق بـ :

1. بناء جيل ملتزم بالخير بعيد عن الشر.
2. تهذيب النفس وإزالة الشرور منها وتنمية الروح الخيرة فيها.
3. التربية الأخلاقية تحافظ على النسيج الاجتماعي وتجعله قوياً متماسكاً، وتنمي التفاعل والتعاون بين الناس.
4. تساهم في استقرار المجتمع من خلال تعزيز الأخلاق الخيرة وانحسار الأخلاق السيئة منها.
5. تنمّي الشعور بالمسؤولية، تجاه الوطن والمجتمع، والقيام بالواجبات الملقاة على عاتق الأفراد والجماعات بأمان وإخلاص ونزاهة، مما سيولد امة اجتماعية متماسكة متساوية قوية يعمها العدل.
6. تحصين المواطنين من الأمراض الاجتماعية والنفسية، وتخليصه من جذور الشر، وتزكية الغايات النبيلة فيه.
7. تهيئ الإنسان لأن يكون حراً في تصرفاته، داعياً لأهدافه وسلوكه بجرأة، وقادراً على تحمل مسؤوليات قراراته من الناحية الايجابية والسلبية أمام نفسه وأمام المجتمع، سواء كانت المسؤوليات شخصية أو اجتماعية، مما يقلل الأخطاء ويحسن أداء العمل.
8. تمكنه من موازنة دوافعه الجسدية والروحية، فلا تسمح لواحدة أن تطغى على الأخرى.

العوامل المؤثرة في تربية الأخلاق: العادة - البيئة - الوراثة.

1. العادة: تعني الممارسة الدائمة والتكرار والمواظبة، مما يؤدي إلى تعزيز الأخلاق الجيدة، وتجعل أفعاله تصدر عنه تلقائيا دون تفكير.
2. البيئة: سواء كانت طبيعية أم اجتماعية أم اقتصادية، كل منها له دوره في تربية الإنسان. فمن الناحية الاجتماعية فإن المنزل والمدرسة والأصدقاء والنوادي ونظام الحكم والتقاليد والعادات ووسائل الإعلام كل لها دورها في تربية الإنسان. كما يختلف تأثير البيئة الصحراوية الجبلية عن المتربي في بيئة حضرية، فالأول يتصف بالقسوة وخشونة الطبع أما الثاني فيتصف بليونتها، كما تختلف صفات من يتربى في أسرة متعلمة عن من يتربى في أسرة جاهلة.
3. الوراثة: هو انتقال بعض خصائص الأصل إلى الفرع، قلّ ذلك أو كثر، الأساس فيها

انتقال الغرائز المودعة في فطرة الإنسان مثل الانفعال والهدوء..

أما الضمير فانه لا ينمو من تلقاء نفسه، وتنميته تتمّ من الخارج والداخل معاً وكلا الخطين مرتبطان ببعضهما يكمل أحدهما الآخر. لذلك فإن إعادة تربية الضمير عملية مستمرة ودائمة، إذا كان الفرد حراً قادراً عل تقبل القيم والسيطرة على صراعاته الداخلية، بما ينسجم مع العقل والدين بعيداً عن كل وصاية. والتربية تبدأ من الطفولة بما يتعلمه الطفل من الإحساس بالخير أو الشر والصحيح والخطأ، ولوالديه الدور الأساسي والأول في ذلك من خلال توجيه، إضافة إلى ممارستهم الأخلاقية أمامه من صدق وأمانه وشهامة وإيثار، ويمكن ملاحظة مظاهر هذا التيقظ في استغراب الأطفال من وقوع الأفعال القبيحة أو الانحرافات أمامهم، واستنكارهم لها وعدم استساغتهم لها بفطرتهم على اعتبار أنها تتعارض والأخلاق السليمة التي يتلقونها نظرياً. كما يعود سبب هذه الظاهرة إلى أن سلوك الأطفال في السنوات الأولى لم يتبلور بعد ولم يأخذ شكله النهائي، ولا يزال الأطفال مرتبطين بوالديهم ومربيهم وليس لهم القدرة على الاعتماد على أنفسهم، ولهذا يجب الانتباه إلى أهمية هذه المرحلة وما يتصف به الطفل من المرونة، وخاصة بسبب ضرورة صياغة ضميره وتربيته وتوجيهه بالشكل الذي لا يجلب عليه أي وبال في المستقبل. يقول المتنبي:

حرّض بنيك على الآداب في الصّغر

كيما تقرّ بهم عيناك في الكبَر

كما يقول الشاعر معروف الرصافي:

لم أر للخلائق من محلٍّ

يُهذّبها كحضنِ الأمهاتِ

فحضنُ الأمّ مدرسةٌ تسامتْ

بتربيةِ البنين أو البنات

وأخلاقُ الوليد تقاس حسناً

بأخلاقِ النساء الوالداتِ

فالطفل حينما يصل إلى مرحلة الاستنباط والاستنتاج تنضج لديه قوة الخيال ويبدأ بإدراك المسائل وتتكون لديه حساسية إزاءها ورغبة في الحكم عليها. فإن كانت تربية الضمير تامة في مرحلة حياته الأولية، فلن يواجه صعوبات كبيرة في توجهه، ويتجدد ظهور حالة اليقظة هذه في مراحل حياته المستقبلية.

وفي مرحلة الشباب يتعلم من أقرانه ومجتمعه، ويتثقف بالقيم والأخلاق ويتقبلها بعقله ويتمثلها في سلوكه من خلال تعزيز سلوكه السوي وتحمل مسؤولية القيام بها، ثم توجيهه للتصرف السليم إذا أخطأ. وفي ذلك قال الشاعر:

عَنْ الْمَرْءِ لا تَسْأَلْ وَسَلْ عَنْ قَرِينِهِ

فَكُلُّ قَرِينٍ بِالْمُقَارِنِ يَقْتَدِي

إِذَا كُنْتَ فِي قَوْمٍ فَصَاحِبْ خِيَارَهُمْ

وَلا تَصْحَبِ الأَرْدَى فَتَرْدَى مَعَ الرَّدِي

وفي الجانب التربوي تقع على المربي مهمة المحافظة على سلامة ضمير الطفل بتحذيره أو حتى توجيهه من موارد الانحراف. وقد كان الأنبياء يركزون مساعيهم على استثمار هذه

الطاقة المودعة في فطرة كل إنسان لأجل توجيهه إلى المسار الصحيح والحيلولة دون موت ضميره.

أما المحصلة النهائية التي نجنيها من تربية الضمير فهي إيصال الإنسان إلى مرحلة الكمال التي تعود بدورها على الفرد والمجتمع بالخير والسعادة .ففي ظل تربية الضمير يتكون لدى الإنسان جهاز سيطرة يراقب جميع مواقفه وتصرفاته. ويصبح خاضعاً للمقاييس التي يقرها هذا الجهاز .

يتميز الإنسان بحرية الإرادة وحرية الاختيار وعلى أساسهما يكون التكليف والمسؤولية. والمسؤولية تعني :تحمل الشخص نتيجة التزامه وقراراته واختياراته العملية من الناحية الإيجابية والسلبية. والشخص الذي يتحمل مسؤولية يجب أن يكون أهلاً لها وذلك بأن يكون إنسانا عاقلاً، واعياً لطبيعة ذاته ولسلوكه وأهدافه ونتائج تصرفاته، حر الإرادة فيما يختاره، قادراً على تنفيذ تصميماته واختياراته. والمسؤولية بالرغم من كونها تكليفاً بما في الوسع والطاقة، فهي أيضاً تشريف للإنسان وتفضيل له على غيره، لأن المسؤولية عند الإنسان تعني الجدارة والأهلية للقيام بها، وهذه المسؤولية تكريمٌ له ومن ثم وجب عليه المجاهدة والمثابرة والمصابرة والقيام بهذه المسئولية وأعبائها .

هوامش:

1. د.زكريا إبراهيم. المشكلة الخلقية. مكتبة مصر 1969. ص18- 19.
2. د.زكريا إبراهيم . المشكلة الخلقية . مكتبة مصر 1969. ص14.
3. د. جواد علي . المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . دار العلم للملايين بيروت . طبعة أولى. 1970 الجزء السادس ص 28
4. فيلسوف يوناني كلاسيكي، كتب عدداً من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس أكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم .كان تلميذاً لسقراط، وتأثر بأفكاره كما تأثر بإعدامه الظالم. نبغ أفلاطون بأسلوبه الواضح ككاتب في محاوراته السقراطية (نحو ثلاثين محاورة) التي تتناول مواضيع فلسفية مختلفة :المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات، الميتافيزقياء، الأخلاق والسياسة
5. سورة الكهف 107 - سورة مريم 96.
6. سورة آل عمران 92
7. من مقدمة كتاب شريعة حمورابي ترجمة محمود الأمين دار الوراق 2007 عن د. فوزي رشيد الشرائع العراقية القديمة.

(الملك حمورابي 1793- 1750ق.م) سجل هذا القانون على مسلة كبيرة من حجر الديورانت الأسود، طولها 225 سم وقطرها 60 سم ، وجدت في مدينة سوسة عاصمة

عيلام، وهي موجودة الآن في متحف اللوفر بباريس. في القسم الأعلى من المسلة نحت بارز يمثل الإله شماس إله الشمس جالسا على عرشه يسلم بيده اليمنى على الملك حمورابي الواقف أمامه بخشوع.

8ـ ارجع إلى كتاب فجر الضمير . تأليف: جيمس هنري بريستيد ترجمة: دسليم حسن . صادر عن الهيئة المصرية للكتاب عام 2000.

9ـ أحمد محمد عنايت . محكمة الضمير . مطبعة دار الهلال مصر 1924 . ص 12-13.

10ـ الحديث السابع والعشرون من الأحاديث "الأربعون النووية" للإمام يحيى بن شرف النووي. اشتمل على اثنين وأربعين حديثا صحيحا، وهذا الحديث حسن من مسند الإمامين احمد بن حنبل رقم: 182/4، والدرامي رقم: 322/2 بإسناد حسن.

11. مشكاة الأنوار ص255

12ـ دزكريا إبراهيم . المشكلة الخلقية . مكتبة مصر 1969 . ص179.

13ـ دبفيد فيشر - الأخلاقيات والحرب - سلسلة عالم المعرفة - عدد يوليو 414 . ص78- 79.

14ـ دبفيد فيشر - الأخلاقيات والحرب - سلسلة عالم المعرفة - عدد يوليو ص 94 .

15ـ دبفيد فيشر - الأخلاقيات والحرب - سلسلة عالم المعرفة - عدد يوليو ص 96- 97.

16ـ دزكريا إبراهيم . المشكلة الخلقية . مكتبة مصر 1969 . ص47- 49. عبد الرحمن بدوي . أفلاطون . مكتبة النهضة المصرية 1943 . ص 44- 45.

□□

أسماء في الذاكرة..

مارينا تسفيتاييفا

Марина Цветаева

□ ترجمة وإعداد: د. إبراهيم إستنبولي

نبذة عن حياتها

ولدت الشاعرة الروسية مارينا إيفانوفنا تسفيتاييفا في 8 تشرين أول من عام 1892 في عائلة إيفان تسفيتاييف، البروفسور في جامعة موسكو ومؤسس متحف الفنون الجميلة في العاصمة موسكو، وأما والدتها م.أ.ماين فهي من أصول بولونية وألمانية. أمضت مارينا تسفيتاييفا فترة طويلة من طفولتها متنقلة بين إيطاليا وسويسرا وألمانيا بسبب مرض والدتها بالسل (وقد توفيت الوالدة في عام 1906). كانت تسفيتاييفا تتحدث اللغتين الفرنسية والألمانية بطلاقة. وفي عام 1909 استمعت إلى سلسلة محاضرات عن الأدب الفرنسي في جامعة السوربون.

بدأت الشاعرة نشاطها الأدبي في موسكو من خلال حلقة الشعراء الرمزيين، حيث تعرّفت إلى بريوسوف(1) الذي كان له دور كبير في بلورة شاعريتها المبكرة. ولم يكن أقل تأثيراً على تشكل الشاعرة الإبداعي ذلك الوسط الفني والشعري لبيت الشاعر الكساندر فولوشين في القرم، حيث كانت مارينا تسفيتاييفا تنزل ضيفة فيه بصورة دورية على مدى عدة أعوام.

صدر أول ديوان شعري لها تحت عنوان "الألبوم المسائي" عام 1910. وفي عام 1917 صدر ديوانها "معسكر البجع" وقد ضمّ قصائدها التي تتغنى فيها بالحرس الأبيض..

أما النضج الإبداعي عند م. تسفيتاييفا فظهر بشكل واضح في المجموعتين الشعريتين "الفراسخ" (1921- 1922) و"الحرفة" (1923). كما تجلّت شخصية الشاعرة الفريدة من خلال سلسلة القصائد المُكرّسة لبعض الشعراء المعاصرين: بلوك، باسترنك، أخماتوفا وغيرهم، أو المكرسة لشخصيات تاريخية وأدبية كشخصية دون جوان مثلاً، تلك الشخصية الرومانسية التي كان معاصرو تسفيتاييفا يواجهون صعوبة في استيعابها، إذ

راحت تُماثِل الشاعرة من خلالها بين شخصيتها هي ذاتها وبين أبطال قصائدها، وحيث يتم تعويض تراجيديا حياتهم الأرضية من خلال الانتماء إلى عالم الروح، عالم الحب والشعر.

إن أشعار تسفيتاييفا، بطابعها الرومانسي والغنية بثيمات القهر والتشرد والتعاطف مع المنبوذين، إنما تعكس الحياة الحقيقية للشاعرة بالذات. ففي الفترة 1918 ـ 1922، وبينما كان زوجها سيرغي أيفرون يحارب في صفوف قوات الحرس الأبيض (من هنا الأشعار المتعاطفة مع حركة البيض في ديوانها "معسكر البجع" 1917ـ 1921)، كانت الشاعرة تقوم برعاية ومساعدة الأطفال الصغار المشردين والمنبوذين في موسكو.

مرحلة ما بعد روسيا

في عام 1922 تلتحق تسفيتاييفا بزوجها سيرغي أيفرون لتبدأ مرحلة الشتات من حياتها: برلين، براغ، باريس.. حيث عاشت هناك في فقر مدقع لدرجة أنها اضطرت في يوم من الأيام أنْ تطلبَ من صديقتها التشيكية أنْا تِسْكوفا إرسالَ فستانٍ لائق لها .. إلى باريس من أجل حضور أمسية أدبية!

وقد تميزت فترة إقامتها في الخارج بعلاقة متوترة مع المهاجرين الروس، إذ كان للسادة النُقّاد في المهجر موقف عدائي تجاه إبداعها الشعري ومنه آخر مجموعة تصدر لها وهي على قيد الحياة بعنوان "بعد روسيا". وكذلك سلسلة قصائدها التراجيدية بخصوص موضوعات قديمة ـ "أريادنا" والتي تم نشرها تحت عنوان "تيسيوس(2)" و"فيدرا".

نهاية الدرب

في عام 1937، وبعد أن أصبح جاسوساً للمخابرات السوفييتية طمعاً في العودة إلى الاتحاد السوفييتي، هرب سيرغي أيفرون من باريس إلى موسكو، تلاحقه تهمة التورط في عملية اغتيال سياسي. بعد زوجها وابنتها اريادنا (آلا) عادت مارينا تسفيتاييفا في عام 1939 إلى الوطن مع ابنها غيورغي (مور) حيث كان ينتظرها مصير مرير. فمع أنها لم تعتقل أذاقوها أقسى أنواع العذاب النفسي .. إذ تم اعتقال كل من الزوج والابنة في نفس العام 1939. ليتمّ إعدام س.أيفرون في عام 1941، ولتمضي ابنتها أريادنا 15 سنة من النفي والاضطهاد في معسكرات الاعتقال، ولم يُعد الاعتبار إليها سوى في عام 1955. أما مارينا تسفيتاييفا ذاتها فلم تتمكن من إيجاد بيت ولا عمل، كما لم يسمحوا بطباعة أشعارها.

... ثم جاءت الحرب الوطنية العظمى. وعندما جاء بوريس باسترناك ليودِّع مارينا تسفيتاييفا قبل سفرها في رحلة الإجلاء من موسكو، قدَّمَ لها ذلك الحبل "الغامض" لتحزم به أمتعتها: حاولت تسفيتاييفا أنْ تعمل في غسْلِ الصحون في مطعم بيت الأدباء في مدينة شيستوبل حيث انتهت رحلة إجلائها.. لكن مجلس زوجات الأدباء رفض ذلك خشية أن تكون.. جاسوسة ألمانية! فاضطرت للسفر إلى ييلابوغ، حيث راحت تغسل.. ثياب الشرطي المحلي هناك!

ولمّا بلغ شعورها بالمهانة حدّاً لا يطاق "اكتشفت" تسفيتاييفا على الأرجح سرّ الحبل الذي أعطاها إياه باسترناك، فانتحرت شنقاً بمساعدته لتفك بذلك لغزَهُ التراجيدي.

دُفنت تسفيتاييفا في مقبرة مدينة ييلابوغ في تتارستان في 2 أيلول من عام 1941..

وقد تحوّل قبر مارينا تسفيتاييفا بعد انهيار الاتحاد السوفييتي إلى مكان يحجُّ إليه هُواةُ الشّعر الرفيع.. وكانت الشاعرة قد تنبأت بمصير إبداعها مذ كانت فتية: "أشعاري، سيأتي دورها، كما النبيذ المعتّق"- ولم تخطئ. لكن دورَ أشعارها ذاك لم يحن إلا بعد مماتها.

1
إلى التالية

سواء كنتِ قديسةً أمْ أشدَّ الناس إثماً،
مقبلةً كنتِ على الحياة
أمْ خلفتِها وراءك.
أحبِّيه فحسب! أحبِّيه بحنانٍ أكثر،
هَدْهِديه لينامَ كما الطفل
على صدرك.
لا تنسَي أنَّ النومَ أكثر ضرورة
من الغَزَلِ، فلا توقظيه فجأةً
من النوم محتضنة إياه.
كوني معه للأبد:
فليعلّمك الإخلاصَ
شجنُهُ ونظرتُه الحنون.
كوني معه للأبد:
فالشكوك تُضنيه.
إلْمسيه بحركةِ ملائكة الرحمة،
وإذا ما راحتْ أحلامُ الطهارة
تبعثُ الملَلَ- كوني قادرةً
على إضرام نارِ الشعلة الهائلة!
لا تبادلي أحداً إيماءةً
من الرأسِ بجسارة،
دعي أحزانَ ما مضى
ترقدُ في أعماقك.
كوني له تلك التي،
لم أتجرأ أنْ أكون:
لا تهلكي أحلامَه توجساً!
كوني له تلك التي،
لم أستطع أنْ أكون:
أحبّيه بلا حدود،
أحبيه حتى النهاية!

1909-1910

2

أشعاري، التي كتبتها باكراً جداً،
لدرجةٍ لم أكنْ أعرفُ أنّني شاعرة،
التي خرجت، كما الرذاذ من النافورة،
كما من الصواريخ الشرارة.

التي اندفعت، كما الشياطين الصغيرة،
إلى المنارة، حيث الحلم والبخور،
أشعاري عن الفتوّة والموت
ـ أشعاري التي لم تُقرأ!.

أشعاري المبعثرة فوق الغبار في المكتبات
(حيث لا أحد اشتراها ولن يشتريها!)،
أشعاري تلك، كما النبيذ المُعتّق،
سيأتي دورُها.

أيار 1913 كوكتيبل

3

الرعونةُ!ـ إثمٌ جميل،
ومُرافقٌ عزيز، وعَدوٌّ لطيف لي!
أنتَ مَنْ رشَشْتَ الضحكَ في عيني،
ومَنْ غرسَ رقصة المازوركا في دمي.

علمتني الا أحتفظ بالخاتم.
كائناً من كان الذي ربطتني به الحياة!
أنت علّمتني أنْ أبدأ "جزافاً" من النهاية!
وأنْ أنتهي قبل البداية.

أنْ أكون في حياتي كما السويقة وكما الفولاذ،
وحيث لا نقوى إلا على اليسير ـ اليسير.

أنْ أداوي الشجنَ بالشوكولا،
وأنْ أبتسم في وجوه المارة!

3 آذار 1915

4
إلى بلوك

اسمُكَ ـ طيرٌ في اليد،
اسمُكَ ـ قطعةُ جليدٍ على اللسان.
حركةٌ واحدة وحيدة للشفاه.
اسمكَ ـ خمسةُ أحرف.
كرةٌ مُلتقطةٌ في الجو،
جَرَسٌ فضيٌّ صغيرٌ في الفم.

حَجَرٌ، أُلقيَ في بركة ساكنة،
ينشجُ بما أنت تُسمّى.
في فرقعةٍ خفيفة لحوافرٍ ليلية
يَهدرُ اسمُك عالياً.
ويلفظه لنا في الصدغ
زنادٌ يُدوّي بقوّة.

اسمك - آه، لا يجوز!ـ
اسمك ـ في العينين قُبْلة،
في صقيع لذيذ لأجفان متسمرة.
اسمك ـ قبلة في الثلج.
بَلْعَةُ ماءٍ زلالٍ جليدي أزرق.
مع اسمك ـ النوم أعمق.

15 نيسان 1916

5
إلى آنا أحمادوفا

آه، يا موزا النحيب، الأروعُ من بين كلِّ الربّات!

أنتِ، يا ابنةَ طائشة لليلة بيضاء!

إنـك تُرسـلين علـى روسـيا زوبعـةً ثلجيـةً سوداء،

إنَّ عويلك ينغرز فينا، كما النبال.

أمَّا نحن فنتنحّى خائفين، وآه: صماء!ـ

تُقسمُ لك - مائة ألف مرة ـ

آنّا آخماتوفا! ـ هذا الاسمُ ـ تنهيدة هائلة،

تسقُطُ في أعماق بلا اسم.

نحـن مُتوَّجـون لأنّنـا نـدوس معـك أرضـاً واحدة،

وأنَّ السماء فوقنا ـ أيضاً واحدة!

وأنَّ ذاك المصاب بجرح لمصيرك القاتل،

يَستبدلُ مقصورةً زائلة بأخرى خالدة.

ففي مدينتي الطروب تتلألأ القباب،

وثمّةَ متشرِّدٌ أعمى يُمجِّدُ اسم المخلِّص...

- وأنا أمنحك هديّةً ـ يا آخماتوفا!

مدينةً كلها أجراس،

ومعها قلبي زيادة.

19 حزيران 1916

6

حدِّثينا عن الربيع! -

يقولُ الأحفادُ للعجوز.

لكنَّ العجوزَ هزَّتْ رأسَها

وأجابت بما يلي:

- الربيعُ مذنب،

الربيعُ مرعب.

- إذن، حدِّثينا عن الحبِّ! -

راحَ يُغنّي لها الحفيدُ، الأجملُ بين الكلِّ.

لكن العجوز أجابتْ

وهي تُحدِّقُ في النار:

- أواه !

الحبُّ مذنب،

الحبُّ مرعب!

وطويلاً طويلاً عند الفجر

راحتِ البراءةُ تغني في الحوش:

- الحب مذنبٌ،

الحب مرعب...

1919

7
(إلى ذكرى سيرغي يسينين)

... وليس شفقةً - قليلاً عاش،
و ليس مرارةً ـ قليلاً أعطى،
طويلاً عاش ـ مَن في أيامنا عاش،
كلُّ شيء أعطى ـ مَن أعطى أغنية.

كانون الثاني 1926

□□

الهوامش

(1) فاليري بريوسوف: شاعر روسي 1837 – 1924 مؤسس الحركة الشعرية الرمزية.
(2) تيسيوس: ملك أثينا. حسب الأسطورة اليونانية، عندما ذهب تيسيوس إلى كريت فقد ساعدته أريادنا إذ أعطته خيطاً يعينه على الخروج من المتاهة.

الشعـر ..

لأنكِ سوريا...

□ حسين عبد الكريم

فوقَ شـرفة الألـفِ العاليـة، يشـربُ الـدّهرُ الكلامَ وإذا اشتاقَ كروماً تاؤكِ الحسناءُ هاءً منْ غمامْ.. عِطْرُكِ الأبديُّ مرسالُ خزام ونساءً ورجالٌ مـن وعودٍ وعهودٍ وسـلامْ.. كلٌّ مافيـك، رغـم مافيـك، احـترامٌ بـاحترامْ.. وهُيـامٌ وهيـامْ.. وجيـاعٌ كلُّهـم طيـبٌ ومـا بـاعوا مجـاعتهم وحاجتهم بأوهامِ اللئامْ ولا شاؤوا ولا حبّوا سوى عينيكِ والكُحلِ الهُمامْ..

في وارد العشق

إن لم يكن في البيتِ بيتٌ وملحٌ وخبزٌ وزيتْ

ليسَ في واردِ عشقكِ موتٌ وميتْ

(ليس من مات فاستراح بميتٍ

إنما الميتُ ميّتُ الأحياءِ والأحلام)

....

الموت أنانيٌ جداً

كلُّ صباحٍ أنتِ الصباحْ.. ونسألُ:

كيفَ حالُ الحب هذا الصباحْ؟ مـاذا عن أحوالِ قلبـكِ والجـراحْ؟ جـدائلكِ المـلاحْ، وسـطَ جهْـلِ الرّيـاحْ؛ أصـواتُك الـ كانـت ومـا زالـت تُغنّـي وتحيي الزنابقَ وأوفَ عزٍّ وراحْ؟!

نرجوكِ من كلِّ القلوب النبيلةْ:

ألاّ تتورّطي، أكثر ممـا ينبغي، بالأسـى، الـذي لا يُنتسـى، لأنَّ المـوتَ أنـانيٌّ جـداً، وخسـيسُ الهوايـات، ويرفـع رايـةَ نصـره في الضـعف.. إنّـه الموتُ المصابُ بالبؤسِ، مثلَ شتلةِ ذلٍّ، ليس فيه ومنه صلاحْ..

ومثله الأحزانُ السوداءُ الثقيلةْ، التي لا ينبتُ في أطرافها حكيٌ ودمعٌ، أنانيّة الأشجانْ، وحبلى شوقٍ سفاحْ..

لا تُفكّري الآنَ بالارتياحْ أكثرَ من حبٍّ وحُبٍّ... قلبُكِ الجميل كالعصافيرِ والسماء، لا يحتمل كلَّ هذي الخيانات وهذا التآمر حول أشواقِك الجميلةْ..

كالسواقي التي تفقدُ صفصافَها

نعرفُ مثلما يعرف العاشق عن أحوال قلبه، أنّك الأقوى من الموتِ، وأنّك المستحيلةْ؟!

كـوني كمـا أنـت، الرسـولةَ، بعـد هـذا الـبلاء ومُرِّ البكـاء وسيلِ نهرِ الدّماءْ...

أم ليسَ لـديكِ في الأحـزان عطلـة أتعـاب فصـليّةْ كالسـواقي والأنهـار الـتي تفقـد صفصـافها والضفافْ؟!

وطنٌ أنت بدوامٍ طويلٌ، وآلامٍ طويلة..

تـامين حـين تـامين في القلب أو في الشّغافْ،

لأنّك الصعبةُ والحلوةُ والأمُّ الجليلة..

وعلمّتِ السنابل قمحَها، ورغيفها والفضيلَةْ..

كتبتِ على الدّمعاتْ أسامي الشهداء الأحبابْ

ومزيداً من زهو شجاعتهم.. وعلى القلب المتعفّر

بالإخلاص كتبتِ نزيفه، لأنّك العنيدة

والشريفة؟!

حروف النظرات

لأنك سوريّة،

نتعلّم من عينيك حروفَ النظراتْ وقصائدنا

الضوئيّة، كي نقتلَ بَعْدَ الآن لعناتِ العتميّةْ:

لأنّكِ شوقٌ أبديٌّ الذوقْ، تتقدّسُ في عينيكِ

عباراتُ الأشعارْ..

عيناكِ تُعلّمنا الحذرَ القاسي أمامَ الأخطارْ

الوحشيّةْ.. زمنٌ يأتي إليك بقامتهِ العاليّة، كيلا

تسقطَ أغنيّةٌ بأوحالِ القتلِ، أكانت شرقيّةً أم

غربيّة... لا تسقطُ عيناك بالأوساخ.. وتحيا

القامات العاليّة؟!

رغباتُ الأرض المقتوله؟

لأنّكِ سوريّة،

ليس بوسع هواجسَكِ، الأعتى أن تَمضي حيث

الإعصارُ الغدّارْ... وحيثُ مؤامرةُ الأشرارْ، الـ

جاؤوا من كلِّ بقاع الأرض بأوصاف الكفار!..

قتلتْ أمريكا (الوحشةُ) أحلام التيارْ..

خطفته بشاعتُها، إلى الأقذارْ.. تركتهُ دريئتَها

هذي السيّئةُ الاسرار؟!

ما هذي الرعناءُ الأطوارْ، قتلت رغباتِ الأرضِ

عن الأغصان، مع الأطيارْ..؟!

لكن: فيكِ البحرُ ومنكِ البحّارْ،

فيك الجبلُ الشامخُ كالأقدارْ

أنتِ نبوءَتُه القُدُّوسةُ حرف الحبِّ الأولِ

والموسيقا الأولى، الـ أبدعتِ الأوتارْ..

مجتهدٌ جداً كُحلُ قناعاتِ الأنثى الـ فيكِ..

من أعطاكِ بلاغاتِ الأنثى الراقيّة؟!

تكتحلين بصمتٍ نبويِّ الأعماقْ

حينَ فحيح أفاعي الغابات المخفيّةْ

وتُجيدين قراءاتِ الحُزنِ الممنوع من الحالات

الدُّليّة

ولديكِ سياداتُ الأنثى..

أنتِ الألِفُ الضوء السوريّة..

ألفُ الضوء

ليس بوسع عواصفكِ سوى

الأنواء القمة والغيماتِ الساقيّةْ..

لأنكِ سورية..

لديكِ قناعات الخيرات الأرزاقْ.. تبنين على مرِّ

الأزمان حضاراتِ الأخلاقْ.. وحنينَ الآفاقِ

إلى الآفاقْ.. ليبقى على مرِّ الهزاتِ

الإنسانُ وتبقى الآمالُ العاتيّة..

تقتنعين بأرغفةِ الفقراء، وأملاح الحبِّ الذوقيّةْ.

مزروعون على ضفاف الموت كأفعال النبع..

في قلبك رغمَ فجائعك – الغاباتُ النضيرات وأنغامُ الأشجارْ... حولَ مواسمكِ ضباعُ الجوع.. لا تنسَي أن وحوشَ الحاراتِ الغربيّة، وأيِّ جهات أخرى وحشيه،

... في الوحشِ بلاغةُ جوعٍ ضاريّةٌ، وخباياهُ خياناتٌ وشرورٌ ومقاتلُ شرّيةْ..

لا يُطلبُ من وحشٍ، يتفنّنُ بالأحوالِ العضيّةْ، أن يُعطي العشاقَ القُبَلَ الشوقيّةْ..

ضيّعنا الزمن الغادرُ، والوحشُ الكاسرُ، في الحاراتِ الغربيّةْ..

مقتولون ومنهوبون، وتهنا بلا عينيكِ مراراً..

إلى أن عادَ الحُلْمُ مع الأشواقِ إلى الإبصارْ..

أنت جميعُ قصائدنا..

في عينيكِ العتبُ الصافي..

ومنكِ الأعذارْ.. في نهديكِ شتاءُ

الخصب المكتنز الأفكارْ.. فيكِ دهورٌ

عتّقها الحُلْمُ طويلاً يا بنتَ الأخيارْ...

...

في الحارات الشرقيّه، حيث جهاتُ النظراتِ الكُحليّه،

تركضُ في أعيننا الأمطارْ..

تسقينا مناعتنا الأقوى من هذا الكونِ

الهمجيِّ المنهارْ..

لأنكِ حسناءُ القلبِ الدهريّةْ

تحيا في إملاءِ ملامحكِ الهمزاتُ الوصليّة..

كلُّ لغاتِ العقلِ لديك عنادٌ في

وجه معادلةِ الموتِ الدونيّةْ..

هل يصحو سيّدنا التاريخُ بعد مهازله الغربيّة؟!

مزروعون على ضفافِ الموتِ

كأفعال النبع البرّيةْ.. ونبتكرُ فنونَ الحريّةْ..

ليسَ كما تهواها الهمجيّة خزريّةْ كانت أو تتريّه.. نهواها كثيراً، في كلِّ الأعمارِ بساتينَ الحُريّةْ.. نزرعها الأقسى من الموت، لتحيا الأشجارُ الأبديّةْ في حارات الحبِّ السوريّه..

عند الوحشيّه ووحوش الهمجيّه.. توجدُ عضّاتٌ سُميّه، بالفصحى وبالمحكيّةْ..

□□

الطَّلْقَة..

□ فاضل سفّان

أنـــامُ علــى طَلْقَـــةٍ إذ أنـــامُ

و يقـــذفُني في الظّـــلامِ الظّـــلامُ

و لـــيس لِرَكْـــبِ الحيـــاةِ مَـــلاذٌ

إذا لم يُعمِّـــدْ خُطـــاهُ الحِمـــامُ

هُنالِـــكَ تُسْـــتَعذَبُ الطارِقـــاتُ

ويحلـــو لَـــديكَ الصّـــدى والرّغـــامُ

* * *

يقارِعُنـــا المُرْجِفـــونَ اعتِســـافاً

أوانَ يَـــرُدُّ الصِّـــدامَ الصِّـــدامُ

لِـــنتركَ في حَوْمَـــةِ الحَـــرْبِ وَقْـــداً

يقـــضُّ السُّـــكوتَ عليـــه الكَـــلامُ

إذا لم يُسدِّدْ خُطاكَ التأنّي

فليسَ على ما تُقاسي مُقامُ

وقفنا على سُدَّةِ الذاهبينَ

ولمّا أفقنا رمتْنا السِّهامُ

و ما فاتَنا في الطِّلابِ مُرادٌ

ولا عَزَّنا في الخِطابِ الأنامُ

تعرَّقنا الدّهْرُ ليلاً ثقيلاً

و قبلَ الفِطامِ أتانا الفِطامُ

و لَوْ لمْ نهيِّئْ رِهانَ التَّلاقي

لَبَدَّدَ أمنَ الرُّبوعِ الحسامُ

* * *

أُضامُ إذا نازعتني الدّنايا

و ما كنتُ يوماً عَلَيْها أُضامُ

يقامِرُ في أفقنا الحالمونَ

و من يفتقدْ سيفَه قدْ يُلامُ

فلا تَحْفِلَنَّ بعهدِ المرائي

فليس لِعَهْدِ المرائي ذِمامُ

يجـــور الزمـــانُ علينـــا طـــويلاً
و يبقـــى علـــى شـــاطئَيْنا الزِّحـــامُ

إذا ســـادَ بـــالقومِ وجْـــهٌ صَـــفيقٌ
فقـــدِّرْ مـــن الأمـــرِ مـــا لا يُـــرامُ

و مـــاذا تُؤمِّـــلُ مـــن فِعْـــلِ " نغْـــلٍ"
خَـــرابُ الـــبلادِ عَلَيْـــهِ لِـــزامُ

فـــلا كـــان هـــذا الـــدَّعِيُّ المُـــولّي
ولا كحَّلَـــتْ مُقلَتَيـــه الشـــآمُ

رَماهـــا علـــى غَفْلَـــةٍ مـــن زَمـــانٍ
فهـــاجَرَ مـــنِ غوطتَيْهـــا الحَمـــامُ

و دمَّـــرَ مـــا شـــادَه السَّـــابقونَ
ليَبْقـــى علـــى الـــدَّهْرِ هـــذا الحُطـــامُ

***

أنـــامُ علـــى طَلَقَـــةٍ إذْ انـــامُ
و يَقْـــذفُني في الظَّـــلامِ الظَّـــلامُ

□□

الطين المكدّسُ بالنشيد..

❑ عباس حيروقة

لقصيدتي بوحُ الرياح
لنخلةٍ تعبى
إذا ما هالها كثبانُ
رملٍ في الخباءْ
ولها حنينُ
الطينِ إن هاجتْ
بعبرتِه حكايا بيدرٍ
مازالتِ الحيطانُ
تذكرُها
دروبُ الكرمةِ الأبهى
مواقدُ جدتي عند المساءْ
ولها هنا جمّالُها...
وحداءُ عيسٍ هامَ في
هذا المدىْ
ولها انشغالُ الربِّ في
شغبِ الورىْ
لقصيدتي أفراحُ سنبلةٍ
تأمّلها الإلهْ
فتراقصتْ..وتطايرتْ
لتجوبَ مثلَ سحابةٍ
في قريتي
صلّى الجميعُ بظلّها للربِّ
كي تلدَ المياهْ .
لقصيدتي آهاتُ شيخٍ قربَ
كرمتِه إذا ما هيّجَ الدّنُّ
المعتّقُ حينها يوماً صباهْ
ولها فراشاتٌ يراودها الضياءُ
تتلقّفُ الأزهارُ سربَ جمالِها
فيضوعُ نورُ اللهِ في
لغتي هنا ..
وهناكَ عندَ النبعِ
ردّدها صَداهْ
لينوسَ في شعري الغناءُ
من أين لي هذي
النبوءةُ يا ثُرى ..؟؟
فأنا من الطينِ المكدّسِ بالنشيدِ
أهدهدُ الصفصافَ من زمنٍ
أعلّمُه البكاءَ على خدودِ النهرِ
والإصغاءَ في نُسُكٍ
لصوتِ الريحِ في الغاباتِ
أو للقلبِ إن شبّتْ
علاماتُ الردىْ

لقصيدتي رقصاتٌ وردتِنا
على إيقاعِ قطْراتِ الندى
من أين لي كي أستوي
بحراً تنازلُه النساءُ.
أتأملُ الصحراءَ وحدي
وحشةٌ في الروحِ
تخلفُها البراري
لا يبدّدها القطا
أو نسرُ قبّتِها
... لجينُ بدورِها
دهريّةٌ هي وحشتي
وأنا المحلّقُ والسماءُ
فوقفتُ أرفعُ
راحتي للريحِ
كي يأتي السحابُ
قصائدي

لأذرَّ في طيّاتِها روحاً
أُغنّيها كموسيقارَ في ثَمَلٍ
كصوفيٍّ يشاهدُ
ما يُشاهَدُ
من ضياءْ ..
عرف الحقيقةَ كلَّها
فا نداحتِ الأبوابُ
بين بَنانِهِ
وهوى الحجابْ
فَمَنِ المنادي
والمنادى
إننا أبداً سواءْ
هي ذي القصيدةُ
دائماً تشتاقني
لتردَّ لي
مفتاحَ بابْ .

□□

قصيدتان..

❑ عباس إبراهيم

1

مزامير

هويتي

هذا أنا،

مُتحدِّرٌ من صلب مملكةٍ

حدودُ مسارِها غربٌ،

ويبدؤها الشروقُ.

كفني السماءُ،

وقبريَ الزهر الجميلُ،

وما يليقُ.

رؤيا

لمَّا رأيتك بالبهاءِ

تناهت الأشياءُ،

وامتدَّ الطَّريقُ.

لمَّا رأيتكِ

هزَّني الشَّوقُ،

اعترتْني رعشةٌ،

وسما بيَ الرَّحبُ الفضاءُ،

وأُفقُها أبداً رفيقُ.

يقين

هذا الصباحُ ملوّنٌ بدمي،

على أحزانه اتكأتْ عيونُ،

وبه انقضى سِفرٌ من البسَماتِ،

وابتدأتْ شجونُ،

لكأنَّما هُتكتْ شراييني،

وما رحل الحنينُ.

يا نورُ، مشكلتي بما في الروح

من عتمٍ قليلٍ،

ربَّما نحَّاه دمعٌ،

أو تكفّله اليقينُ.

فلا دمُهُ استَمهلهُ،

لا الساعةُ أنبْتهُ

من موعدِهِ،

لا الفيءُ تأخّرَ،

هلْ ينجزُ كلَّ الأحلام

إذا ما النَّبضُ استيقظ،

أو مرَّ خيالٌ؟!

لا بُدَّ من النَّبض،

الوقتِ،

وأشياءِ أخرى.

قلب

فكَّرتُ بقلبي،

هذا المركونُ على قارعة الحبِّ،

مُملاً كان الوقتُ،

رسالة

قلبي محبرةٌ،

هل وصلتْ أحزانُ دمي،

أو باغتكِ الشوقُ إليَّ؟

عيني سجنٌ لدموع

أرهقها أرقٌ،

وبلادٌ،

ودمٌ فرَّ إلى أيقونتهِ،

هل أرهقك الحزنُ عليّ؟

2
من الشام

أوقفوا الأرض،

فما عادت توافيني الدروبُ.

أوقفوا موتي،

فهذا الحب مرهونٌ بما أحملُ

من جينات عيش،

لم يُلطِّخها رصاصٌ،

أو يدنِّسها الخرابُ.

"أنا ملح الأرضِ"،

مسكونٌ بما يحمل طفلٌ

في أقاصيها من الجمرِ،

وما يمكن أن تحملَ أُنثى

من دلالات اشتهاءٍ،

لزمان

لم يعكِّرْهُ السَّرابُ.

مدمنٌ حلمي،

وهذي الأرض تصغي

لانفجارات قبورٍ،

لم يحالفْها الثوابُ.

أنا موت الأرض،

"إن أعلنتَ موتي"

علةُ الحبِّ،

انبثاق الضَّوءِ،

ترتيل المياهِ،

أحرفُ النُّورِ،

اشتقاقاتُ المعاني.

أنا هذي المفرداتُ،

نسغُ هذي الأرض

بعضي.

□□

لدائمة الحضور..

❑ غالب جازية

داعٍ دعاكَ و صوتهُ مسموعُ
أَوقفْ غرامكَ فالهوى ممنوعُ

تلكَ العناقيدُ التي عتّقتها
شَهقتْ و كأسُ نبيذكَ المرفوعُ

ما كانتِ الأيّامُ غيرَ خواطرٍ
وجوانحٍ ولْهى براها الجوعُ

هلْ كنتَ ترجو مِنْ زمانكَ هُدنةً
أَمْ أنّكَ المغرورُ و المخدوعُ

الآنَ تسقط من جَناكَ مواسمٌ
وتذوبُ مِنْ خَلَلِ الشّغافِ ضلوعُ

ما عشقُ فاتنةٍ تثيرُ بطيفها
همساً شفيفاً و الشّبابُ يضيعُ

هذي القوافِ قد فَقدتَ قيادها
ولغيرِها كلُّ الحروفِ تطيعُ

قُمْ ناجِ مَن أحببتَ بعدَ تلكؤٍ
أرواحنا فوقَ اليبابِ نجيعُ

ما زلتَ تعشقُها وتعلمُ أنّها
زهوَ الرّبيعِ و قد جفاكَ ربيعُ

يــــا عطرهـــــا المســـــفوحُ بــــينَ جــــوارحي
مـــــا لــــي إذا عبــــقَ الغــــرامُ أضــــوعُ
شِـــــعري لدائمــــــةِ الحضــــــورِ أضــــرّني
فالشّـــعرُ في شــغف الشــعورِ خشــوعُ
لـــــي في هـــــوى السّـــمراءِ رغـــمَ كـــآبتي
قلـــمٌ بآيـــــاتِ الجمــــــالِ ولــــوعُ
مـــــا زلـــــتُ أذكرهــــــا وأحفـــــظ عهـــدَها
في كـــــلِّ أفـــــقٍ طيفهـــــا مـــــزروعُ
شمــــــسُ الحيـــــاةِ بناظريهـــــا أشــــرقتْ
والسّـــحرُ فـــوقَ جبينهـــا مطبــــوعُ
لمْ تنفــــــدِ الآمـــــــالُ رغـــــمَ رحيلـــــها
بقيـــــتْ فتـــــاتي والجَـــوى موجـــوعُ
يـــــا عمـــــريَ الحــــاني علــــى ذاكَ الهــــوى
لم يَبـــقَ مِـــن تلـــكَ الرّبـــوعِ ربـــوعُ
إنْ كنـــــتَ تــــذكرُ مَـــــنْ تُحــــبُّ و تشـــتهي
فالــــذّكرياتُ صــــبابةٌ ودمــــوعُ
هـــــا أنـــــتَ تمشــــي في غياهــــبِ دَرْبِهـــــا
و تـــذوبُ في تلـــكَ الـــدروبِ شمـــوعُ
يــــــا رحمـــــــةَ اللّه انزلــــــي بترابِهـــــا
ولَنـــا لِطُهـــركَ يـــا تـــرابُ رجـــوعُ

□□

غاف وقد مرَّ الصباح..

□ سليمان السلمان

ألقيت هذه القصيدة: في الندوة التأبينية التي أقيمت في صباح الثلاثاء 2014/5/13 في اتحاد الكتاب العرب للأديب الراحل: خليل الموسى

غافٍ .. وقد مَرَّ الصباحْ
لا سَكْرةٌ في الليل كنت أديرها
لا حلمَ عندي.. سارح بالوقتِ
لا صحوٌ مباحْ
هي سطوةٌ.. من.. أين..؟ لا أدري
تطير بنا إلى دنيا .. ولا دنيا

ومثلي مَنْ يُصَدِّقُ
فَجْرَ ليلٍ.. كيف لاحْ..
لكنّهُ يبكي إذا ما أَغْمَضَتْ عينينِ
كفُّ الموتِ..
عادَ مُقَنّعاً بِعُصَارَةِ الدّمعِ
الذي ملأَ الجراحْ
....
يا صاحبي..!
لو كنتُ أملك مُهْجَتي
لَوَهَبْتُها للصادقينَ
قُبَيْلَ خطفِ قلوبِهِمْ
ووهبتُ روحي..
للذي في يقظةِ الأرواحِ راحْ
....
ماذا أقولُ..؟..
مَنِيَّتي سفرٌ إلى من سافروا عني
ولا أدري الطريقْ
عندي رياح الصمتِ
ذابلةٌ على الآهاتِ..
لا تغفو..
تضُجُّ بها العروقْ
وكأنني وحدي المنادي
في متاهاتِ الدروبِ..
الواهبينَ السحرَ
ما قالوا
وما كتبوا
وقد ذهبوا..
وراءَ الشمسِ
في نوم عميقْ

يا صاحبي..!
مَرّتْ عليك قوافل الزمن العتيقْ
فمضيتَ تحملُ ما تركتَ من القوافي
جملَ أسفار من النقد الأنيقْ

علمتني.. يا صاحبي..!
أن الحياةَ لمن أراد خلودَها..
وغفا على آلامها..
في كلِّ قافيةٍ.. يفيقْ
...
من قال: إنّكَ غائب عنّا..
وأنتَ حضورُنا..
نصحو على ما سطّرتْ كفّاكَ
من فكرٍ.. بواهيهِ.. يليقْ
تدري السطورُ الناهضاتُ إلى الحروفِ..
هنا كتابُكَ أو جوابك..

والسؤال بنا يضيقْ:
أين الذي نثر الكلامَ.. وصاغَ شعرًا
صاغهُ.. صنّاعةً..
بلطافةِ الحِذْقِ النّقيِّ
فراح يَدْفَعُهُ البريقْ
هذا الذي نلقاهُ.. نجمٌ
ضوؤهُ يعلو.. ويلمعُ
ملءَ عينينا..
مدى آهاتِنا الحَرّى
التي اتسعتْ...
وفي قبرٍ تضيقْ
كيف استطاع القبرُ..؟!
أن يحوي "خليلاً"...
خِلّتُهُ مِلْءَ الفضاءِ...
على سطوعٍ لم يزلْ
في مقلتيَّ وخافقيَّ.. لَهُ شُروقْ

الشعر ..

موطن الياسمين..

□ رجب كامل عثمان

لملمْ جراحَكَ يا وطنْ
وانثر عبيركَ
فوق هاماتِ الرجالِ
وفي السهولِ – وفي التلالِ ..
بلا وَهَنْ
لملم جراحكَ يا وطنْ
واكتبْ على كل الدروبِ..
وفي الميادينِ القريبةِ..
و البعيدةْ
و ارسم حروفك ...
في ارتعاشات القصيدة
من هنا .. مرّ الغزاةْ
من هنا مرّ الطغاةُ ..
ومن هنا
بدأت تضجُّ بنا الحياةُ ..
فلا حياة بلا ثمنْ
لملمْ جراحكَ يا وطنْ
كفكفْ دموع العاشقينَ المتعبينْ
و انثر عبيركَ
في دروبِ التائهينْ
واجعل لنا ..
في كل ركنٍ .. موطناً للياسمينْ
آهٍ .. أنا ..
ما عدتُ اعرفُ .. من أنا ..
ما عدت أدركُ ..
أو أفرِّق .. بين شدوٍ – أو شجنْ
وأكادُ اصرخُ من هنا
من خلف أسوار الزّمنْ
لَمْلمْ جراحكَ يا وطنْ
لَمْلمْ جراحكَ يا وطنْ
فالكلُّ يدركُ..
ما الذي يعنيهِ موتٌ
دونَ قبرٍ – أو كفَنْ

التل : 2014/3/5

□□

القصة ..

أمنيتان فقط..

□ د. هزوان الوز

إلى سمير حيابة...
وشهداء القطاع التربوي جميعاً

ميتةً، ومطفأة، كانتِ الأشياء تبدو في عينيه، فنصفُ سكّانِ المنطقة هاجروا نحو المحافظات الأخرى، ومن تبقّى كانَ أشبهَ بجثة تمشي، أو جسد يتحرك وقد غادره الحلم والنبض ووهج الحياة، أو كما لو أنه استراح لموته وهو يرفل بأكفانه، وما يصدر عنه مجرد حشرجة مخنوقة وبائسة...

وجوه الذين اعتقلوه كانت مثلَ أرض خراب، كانوا يريدونه مسلوب الصوت والإرادة والفعل.

قال: ما تعتقدون به ليس من أصول الدين.

ثمّ لم يكد يكمل، حتى هوت كف متوحشة على وجهه، ثمّ تتابعت الضربات بحزام جلدي، فبالأحذية، فبكليهما على جسده المنهك كلّه. تلك بعض وسائلهم في تأديب من يوسوس شيطانه له بمخالفتهم الرأي.

أغمي عليه، وحين فتح عينيه المتورمتين والغائمتين كانت بطنه تؤلمه أكثر من أي مكان آخر، أخفقت محاولاته كلها في زحزحة قدمه من مكانها. كان كل شيء يدور حوله، ثمّ ارتفعت يده بتثاقل لتكبح تدفق القيء من فمه، وتقلصت عضلاته بقسوة. تلوّثت يداه بالقيء فمسحهما بالجدار، ثم رفع إحداهما ومسح فمه بكمه، وتوقفت دمعة كانت ترتجف بين جفنيه، كان الوجود حوله يتراءى له وهو يغرق في بحر متلاطم الأمواج...

***

عندما عُدت إلى منزلي دفع أكبر أبنائي إليّ بهذه الورقة:

(بسم الله الرحمن الرحيم

يلزم حضورك إلى مقرّ الهيئة الشرعية فوراً)

حضرتُ، فكان السؤال الأول: لماذا تشتم المجاهدين؟

ـ ليسَ من قيمي أن أشتم أحداً، مهما يكن من أمر.

ـ ما عملك؟

ـ رئيس المجمع التربوي في.....

ـ وردت شكاوى حول تعيين المعلمين الوكلاء.

ـ لدينا أسس في التعيين، ولا نستطيع تجاوزها. تقدم إلينا أكثر من ألف وكيل، ولا يمكن استيعابهم جميعاً، ومن البدهي أن يكون عدد منهم لم يشمله التعيين.

تمنيت عليهم أن أكون حراً في عملي، وقلتُ إن استدعائي إلى مقرهم يرهقني، وسيضطرني عاجلاً أم آجلاً إلى ترك العمل و الاعتذار عنه.

ـ اذهب إلى عملك ونحن مع التعليم لا ضده.

استبشرت خيراً.

* * *

بعد أن دخل المسلحون غادر إمام جامع القرية مع من غادر، فسمحت لنفسي بالخطبة يوم الجمعة، ودعوتُ الناس إلى التمسّك بالحكمة والعقل، وبيبيوتهم، وأملاكهم، وحقولهم، وقبل ذلك وبعده ودائماً بقيمة الانتماء إلى الوطن الذي وردَ في الأثر أنّ حبّه من الإيمان، وأنّ مَن لا يعرف الطريق إلى الوطن لا يعرف الطريق إلى الله.

زارني فيما بعد أحد "الأمراء" في مقر عملي، الأمير الشرعي كما يسمّونه، أبو عبد الله الكويتي الجنسية. قال: نحن نلتزم بكتاب الله وسنة نبيه. وتابع: إذا اختلفتم في شيء فردّوه إلى الله ورسوله.

ـ نعم هذا مصدر تشريعنا نحن، المسلمين.

ـ ما دمت مسلماً، فلمَ لا تنضمّ إلينا؟

ـ أنا أعمل في حقل التربية، وهذه رسالة إنسانية وأخلاقية عابرة للسياسة.

أراد أن يقاطعني، فقلت: دعني أكمل.

وتابعت:

- وأنا ضدّ إراقة الدماء مهما يكن من أمر الاختلاف.

- أنت لا تفقه شيئاً إذن من تاريخ الإسلام والمسلمين!

- الإسلام دين التسامح، والرحمة، وقد قيّدَ إراقة الدم بقيود تستوجبُ مشرّعاً أقرب إلى صفات الأنبياء من صفات البشر العاديين.

- وماذا تسمّي مَن لا يحكم بشرع الله وسنّة رسوله؟

- في الأمر نسبية يقدّرها الفقهاء، والراسخون في العلم.

ثمّ استطالَ صمتٌ بيننا، بدّدته بالسؤال:

- متى يجب الخروج على الحاكم؟

- الكفر البواح.

- وما علامات الكفر البواح؟ أليس الإعلان من أولى تلك العلامات، أي الجهر به؟

- سبحان الله! أليس كل ما تراه، أو ربما لا تراه، يكفي واحدٌ منه ليؤكد إعلان الكفر؟!

وكانت عيناه تزدادان امتلاءً بجمر الغضب والوعيد، فسكتُ قليلاً، ثم قلت:

- وإنْ ترتّبَ على أمر الخروج مفسدة، بل مفاسد؟ ومن ذلك تدمير المعامل والأبنية والمدارس والمشافي وشبكات الكهرباء والمياه، وتشريد الناس، وهدم بيوتهم، وقتل الأبرياء.

وأضفتُ: ألم نكن نحن، المسلمين، نحمل رسالة الخير للبشرية؟ وقد استخلفنا ربنا في هذه الأرض لنعمرها بالخير لا بالشر.

- كل أمر يلزمه تضحية، والناس الذين يُقتلون أبرياء يبعثون على نياتهم.

- لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

غاضباً قال: الظاهر لا فائدة من النقاش معك.

- أنا الآن تحت سيطرتكم فمن الأولى أن أجامل وأوافقك الرأي، ولكن هل يجوز ألا نلتزم بكتاب الله وسنة نبيه؟ لأننا مسلمون علينا الالتزام بكتاب الله وسنة نبيه عليه الصلاة والسلام، والفهم الصحيح للنصوص الشرعية.

وانتهى الحديث وغادر برفقة أحد الخدم من أبناء المنطقة.

***

لم ينم تلك الليلة، ولم يغمض له جفن، إنما ظل ممدداً على البطانية يحدق في الفراغ بصمت كئيب، ويمد سمعه مرهفاً، فلا يرى غير الظلام العابس، ولا يسمع غير صدى شاحب كئيب لعواء بعض الكلاب... تثاقل رأسه حتى كاد يحسّ أنّه بركان على وشك الانفجار، وأن روحه مثقلة بنار لا يخمد جنونها سيل، وأن أشباحاً مرعبة تومئ له بصور غريبة، صور مرعبة تتجلى كلها على شكل غول مخيف يغرز فيه أنيابه ومخالبه... انتابته نوبة سعال حاد، واحتقن وجهه، واحتقنت عيناه، وأنياب الغول تنغرز أكثر وأكثر... وتمزقه...

أراد الهرب، لم يستطع، إنه يختنق، ثقل تنفسه، أياد أفعوانية تشد على عنقه، صرخ...، صرخ ثانية ولا من مجيب. آنذاك انهار كل شيء داخله، وأحس بنصل صدئ يعبر تجاويف الصدر، ثم يغور في قلبه الذي يدق مثل ساعة كبيرة في سكون لا فضاء يتسع له، ويفتك بكل شيء...

***

بعد نحو عشرة أيام اقتحم مكتبي ثلاثة أشخاص مسلحين لا يبين من وجوههم سوى عيون تبدو متخمة بالحقد والكراهية، سألوني عن سبب عدم تعيين معلم وكيل؟

قلت: لا تنطبق عليه شروط التعيين في تلك المدرسة من حيث الشهادة وعدد أيام الخدمة.

وعندما طلبوا نسخة عن التعيينات رفضت بداية، ثم استسلمت لطلبهم، ولطلب آخر، إلزام الطالبات و المعلمات باللباس الشرعي ضمن المواصفات التي يريدونها مع النقاب الكامل، ووعدتهم بأني سوف أبلّغ المدارس بذلك. وأتبعوا ذلك بطلب ثالث، إلغاء تدريس مادتي التربية الوطنية والفلسفة، وحذفهما من المناهج.

ـ هل اطلعتم على كتاب التربية الوطنية؟ هذه المادة مهمة لطلاب الشهادات الثانوية ذلك لأنها تدخل في المجموع العام الذي يشارك الطلبة من خلاله في مفاضلة الجامعات، وتؤدي دوراً كبيراً في اختيار الكليات الجامعية التي يرغبون بها.

لكنهم أصروا على ذلك، بل قاموا بمنع وصول الكتابين إلى مستودع الكتب الفرعي لاحقاً.

وقبل أن يغادروا أضافوا إلى أوامرهم منع دخول معلم أو مدرس على الطالبات، أو دخول معلمة على الذكور، وتغيير نظام العطلة الأسبوعية من يومي الجمعة والسبت إلى يومي الخميس والجمعة.

***

ما جدوى أن تظل متوتراً مشرئباً بانتظار مجهول غامض ليس بوسعك أن ترده؟... لا مفر، حين يرسم لك القدر طريقاً محدداً فليس لك إلا أن تقطعه خطوة... خطوة.

ضربه أحدهم على فمه، وأتبعها بأخرى على عينه اليمنى، ثم فقد توازنه إثر ضربة من آخر على رأسه بأخمص البندقية، تدفق الدم دافئاً على عينيه، شلالات من الدم رآها تمر عبر أهدابه...

قال أحدهم: سنجعلك في عرض خاص.

آخر تقدّم منه وأشعل كبريتاً في شاربيه، لسعته النيران، وامتلأ أنفه بالدخان ورائحة الشعر المحروق ولحم شفته المشوية...

مازال لسانه يدير في فمه لعاباً لم يعد يطيق مرارته، وانزلقت من بين شفتيه كلمة: "ماء" كما لو أنها آخر حشرجة يصدرها إنسان يحتضر...

هجم جميعهم عليه، أوثقوه بالحبال، رفعوا قدميه إلى الأعلى، أخذوا يضربونه على عجزه، آلام تمزق مفاصله، أجزاء جسده تتقلص، ثم تتلاشى، لم يعد يشعر بالآلام، ولفه ظلام دامس...

وكانت الأشعة القانية التي تصبغ الغيوم المتناثرة في الأفق غير المتناهي تبدو كأنها أنسجة رقيقة تمجها الشمس في محاولة يائسة للإفلات من الشرك الذي تغوص فيه...

* * *

في مساء اليوم عينه لزيارة المسلحين لمكتبي تم اعتقالي من منزلي، حضر عدة مسلحين يركبون سيارة "بيك آب"، وأخذوني إلى منجم الملح الصخري، وعند بوابته أجلسوني، ثم نهض أحدهم ونزع عباءتي التي كنت أرتديها، وأدار يديّ خلف ظهري وقيدني آخران، بعدها حملوني بالسيارة نفسها إلى داخل المنجم.

في المنجم بدأت فصول التعذيب، نزعوا ثيابي وحذائي ولم يبقوا عليّ سوى اللباس الداخلي، ثم قيدوا رجليّ، وبدأ الجلد بسوط كان معشقاً بالمسامير التي كنت أحسها خلال الضرب، مع سيل من شتائم لا يمكن لي استعادتها، وبقيت على تلك الحال حتى صباح اليوم التالي بعد أن ضجروا من الضرب، ومن اقتلاع شعر رأسي من دون رحمة أو شفقة وهم يصيحون: أنت أبو الديمقراطية أيها الخنزير... أيها المرتد...

وبآلة حادة أدموا ظهري كلّه، فالتصق قميصي بجلدي لكثرة الدماء التي نزفت مني، أغمي علي واستفقت بعد وقت وأنا أتألم وأتضرّع إلى الله، وإذا بأحدهم يطلب من آخر إحضار سكين قائلاً: هيا لنتخلص منه، ونتقرب به إلى الله.

أيقنت أن نهايتي قادمة لا محالة. سألني أحدهم: أنت عطشان. قلت: نعم. فقال: هاتوا له أوسخ ماء. أحضروا طعاماً، وضعوه في فمي من دون أن أراه لأنني كنت معصوب العينين. ثم ركلني أحدهم برجله، فوقعت على وجهي. رفع رأسي قائلاً: ارفع رأسك أيها المرتد، تشتم المجاهدين؟

تلمس بيده حلقي ليحدد مكان الذبح، ومرر السكين مرات عدة، وكنت أردد: أشهد أن لا إله إلا الله و أشهد أن محمداً رسول الله. وهم يرددون: اكتب وصيتك. ثم تركوني قائلين: دعوه اليوم... سوف نتخلص منه غداً.

* * *

كل شيء يشده إلى الأسرة... القرية... بيوتها... مدرستها... أزقتها الطينية، وجوه كبارها المتعبة والبائسة ووجوه أطفالها الملفوحة بالشمس... سرح خياله، والده كان أول معلم من أبناء المنطقة، أنهى دراسته في دار المعلمين بحلب، تبرع بقطعة أرض لتبني المحافظة عليها أول مدرسة نظامية في القرية.

كان مديراً للمدرسة، وإلى جوار المدرسة بنى بيتاً لسكن المعلمين القادمين من المحافظات الأخرى، هو من شجعه على الاشتراك بمسابقة المدرسين في وزارة التربية، كانت أجمل وأقدس اللحظات لديه عندما يؤدي المدرسون والطلبة تحية العلم، ويرددون نشيد البلاد، أوصاهم في لحظاته الأخيرة: حافظوا على المدرسة، هي مصنع العقول التي ستهب الحياة لهذه الأرض، وتبني البيوت والمشافي والمعامل...

شعر بتوق كبير إلى زيارة قبر والده ولو للمرة الأخيرة قبل أن يذبحوه، أغمض عينيه، عاودته صور وجوههم الوحشية... ضحكاتهم الشيطانية، اهتز وانتفض وهو يشم رائحة لحمه المشوي... مع موسيقا جنائزية تتخللها دقات ناقوس بعيدة... الآخرون لا يملكون غير هذه الوسيلة للتعبير عن ذواتهم الممسوخة، الخواء المطلق الذي يفترس لحظاته القاتمة بوحشية جعله أشبه ما يكون بقبر متهدم...

يخترق السكون صوت كلاب تنبح بعواء شرس محموم من أنياب حاقدة مهيأة للانتقام، يخترقه دوي صوت بعض الطلقات، فتتناثر شظايا رأس ملطخة بالدم... عندها أيقن أنه جثة تتحرك داخل مقبرة اتخذتها الخفافيش مقراً لها.

***

في ظهيرة اليوم التالي جاؤوا بعد أن تركوني في العراء و أنا أرتجف من البرد، حملوني وألقوا بي في سيارة البيك آب. توقفت السيارة عند حاجز أقاموه في مدخل المنجم، ووضعوا لصاقة على جبيني وهم يسخرون مني، ويقرؤون ما كتب عليها ﴿صالح لشهرين﴾. وعلق آخر: بل صالح لساعات عدة.

ثم انطلقوا بي، وبعد ما يقارب الساعة علمت أنني في قرية معدان حيث يوجد لهم مقر في محطة لمعالجة المياه على الضفة اليمنى لنهر الفرات، أدخلوني إلى غرفة صغيرة فيها عدد من المساجين، وأغلبهم من الناس البسطاء، تفوح من هذه الغرفة روائح لا يمكن وصفها.

يدخل علينا كل واحد ممن أطال لحيته وقصّر ثوبه ليعطينا دروساً في الوعظ والإرشاد، بدءاً من سورة الفاتحة التي يقرؤونها أمامنا ويهجونها، ويطلبون منا أن نهجّي ونقرأ ونردد وراءهم.

تذكرت دورة العقيدة الإسلامية التي أجروها لجميع المعلمين، وتوعدوا من لم يلتحق بعدم السماح له بالعمل، وعدم منحه كتاب قائم على رأس العمل، والسماح له بالسفر إلى المدينة لقبض الراتب.

يومها التحق الجميع خائفين، وذاكرتهم مسكونة بصور الرجال الثلاثة الذين قام المسلحون بإعدامهم، وترك جثثهم معلقة في الساحة العامة لمدة ثلاثة أيام، وذنبهم أنهم يملكون أكثر من بيت، ورفضوا إخلاء أحدها لمصلحة بعض قياداتهم التي غالبيتها من دول أخرى.

***

هل هو خروف يساق إلى ساحات الذبح، ولا يدري متى تمضي السكين في عنقه؟ أم هو دودة تدور مع ديدان كثيرة داخل مقبرة، وتنتظر سحقها بالأقدام حتى لا يبقى منها شيء؟! هو إنسان أكبر من أن يخضع لأفكار تدور في جماجم وحوش، يفترس بعضها بعضاً، وتنتشي حين تضع

أفواهها على جراح الآخرين وتمتص دماءهم.. لم يبق سوى سكين جزارهم، تعب من الرحى التي تدور وتطحن بقسوة لحظات حياته... لحظة... لحظة، فتحيلها إلى هباء.

ثمّ في لحظة يأس استولت عليه، وفرغته من أي شعور بالأمل، وباتت النجاة حلماً مستحيلاً... تمتم: يا رب... يا رب... هما أمنيتان فقط لي، أمنيتان، أن تفرّج على هذا البلد وتجعل له مخرجاً، ويعود أبناء القرية إلى مدرستهم فيرتاح أبي في قبره. وأن يكون نصل السكين حاداً فأسلم الروح فوراً.... ومن غير جهة كان يتردّدُ عواء ذئاب...

□□

القصة ..

الحب الصامت ..

د. علي عفيفي علي غازي

حصل (محمود) على ليسانس الآداب، من أقدم وأعرق جامعة مصرية، جامعة الإسكندرية، ثم تقدم لأداء الخدمة الوطنية، فكان نصيبه التأجيل، وفي رحلة عودته، يوم الأربعاء، ركب القطار، وكأنها كانت في الانتظار، فما أن وقعت عيناه عليها إلا ونبض قلبه؛ وارتجف جسده؛ وسرت بين أضلعه رعشة خفيفة؛ لم يفهم مغزاها إلا بعد عودته؛ إذ أبى السهد أن يسدل جفنيه، حتى أضاءت أشعة الشمس الذهبية الأفق، وتسرب إلى حجرته منها بعض السنا من وراء النافذة؛ فأسرع يتأمل قرص الشمس في رحلة الميلاد، وهو ينشر في صفحةِ السماء الدفء والضياء، لأول مرة يرى جمال الشمس الكامن؛ وزقزقة عصافير الصباح؛ ونسيم البلبل الجميل؛ الذي يداخله حفيف الأشجار، ثم شرد بذهنه إلى تلك القابعة بداخله من لقاء الأمس، واستعادت ذاكرته عينيها الخضراوين؛ ووجهها الحنطي؛ وشعرها الأسود؛ وخمارها البني، كلما أغفى وجدها في أحلامه؛ فإذا استيقظ شعر وكأنها أمامه؛ وهو يبادلها النظرات.

لم يعرف ماذا ألم به وهو طوال حياته الخجول الحيي؛ ذو الشعر المجعد؛ والعينين العسليتين؛ والوجه الرمادي المستدير؛ الذي يحمل عينين جاحظتين؛ وجحوظهما يعطيه وسامة لا يلحظها إلا من يدقق في وجهه؛ طيب مسالم؛ يتمتع بخيال خصب؛ محافظ على التقاليد؛ مثابر على أداء الفرائض؛ يحب الأعمال الاجتماعية؛ كشرت له الدنيا عن أنيابها بوفاة والده؛ ولأنه أكبر إخوته تحمل المسؤولية كبيرة وهو لا يزال يافعاً؛ وفقد سنده في الحياة؛ فقد كان والده أقرب إليه من نفسه؛ وكان له الصديق والرفيق؛ يتبادل معه الآراء والاستشارات؛ ولهذا كانت فجيعته فيه كبيرة؛ ولكن لابد للحياة من أن تستمر.

---

* صحفي وأكاديمي مصري.

حاول البحث عن عمل لكنه فشل؛ فاضطر للعمل بالأجر اليومي مع معلمي البناء والدهان، وقرر أن يدفن حبه وموهبته للقراءة بين جنبات حجرته؛ فكان يعمل ليشترى الكتب والجرائد والمجلات ليقرأ دون توقف؛ كان دائم الإطلاع؛ مثقفاً؛ مُلمّاً بجميع نواحي العلوم.

كتم حبه في قلبه؛ وأبى أن يفرج عنه حتى لأقرب الناس إليه، واكتفى بزيارة طيف محبوبته له بين لحظة وأخرى ليهوّن عليه مشقة الحياة، وكان يعزي نفسه بصورتها التي لم تفارق خياله لحظة؛ ويطمئن قلبه بسماع صوتها عبر الهاتف بين يوم وآخر؛ لأنه بالتزامه مبادئ وقيم ثابتة في حياته يخشى دائما من العادات والتقاليد؛ فأغلق قلبه على حبه في صمت وحاول منع نفسه من مجرد التفكير فيها؛ ولكن طيفها لم يكن ليتركه يهنأ؛ إذ كان بين لحظة وأخرى يزوره في حياء.

في إحدى المرات بينما ألحت عليه علته ليطمئن نفسه بسماع صوتها جاءه صوت أبيها فخشي من الرد؛ لأنه دائما يحز في نفسه الفهم الخاطئ لأقواله وأفعاله؛ إلا أنه ولسوء حظه عرف من أين يتصل؛ فلم يكن أمامه سوى الإقرار بالذنب وإعلان التوبة؛ والرجاء في قبول طلبه في الرباط الأبدي؛ لكنه قوبل بالرفض حيث لا تزال محبوبته بالفرقة الثالثة بالدراسة الجامعية.

لم يُشعر أحداً بما دار بينه وبين والدها وأمها وأغلق قلبه على حبه العظيم، وصمم على الهجرة والسفر عله يجد الشفاء، واستطاع الحصول على عقد عمل بالسعودية، وكانت حياته قاسية في الغربة؛ ولكنه رغم ذلك تحمل المعاناة الطويلة؛ واستطاع في أقل من عامين أن يجمع مبلغاً من المال يعينه على الزواج منها، وعاد إلى أرض الوطن معتقداً أن الدنيا قد ضحكت له من جديد، وازداد سروره بعد أن عرف أنها الأخرى تحبه، ولكن حياءها كان يمنعها من أن تبوح بسرها خاصة أنهما يعيشان في مجتمع ريفي تحكمه العادات والتقاليد.

أخبرته أنها طالما انتظرت رناته؛ وقلبها يدق؛ ويداها ترتعشان؛ وصدرها يخفق؛ وتمنت لو حدثها، ولكنه تأخر كثيرا؛ فقد ارتبطت ولم يعد في مقدورها أن ترفض ما كتب لها في النصيب، وتزوجت؛ وعاشت حياة كان محصلتها طفلتين جميلتين، أما هو فقد تفرغ لحلمه القديم فحصل على الماجستير ثم الدكتوراه، وامتلك شقة في إحدى المدن الكبرى، وتزوج زوجة أحبته كثيراً؛ وعاش معها في عشه الجديد أسعد أيام حياته؛ وأجمل ذكرياته؛ ووقع حبه البكر؛ وأهازيج غرامه الملتهب؛ وحبّ أصبح أسطورة على ألسنة الأصحاب؛ والأصدقاء؛ والأهل؛

والأقارب، الذين أصبحوا يحسدونهما على حبهما، إلا أنه ورغم ينابيع الحب هذه لم يكن لينسى تلك القابعة داخله في صمت؛ والتي تأبى صورتها أن تفارق خياله ولو إلى لحظات، حتى تلك اللحظات الجميلة التي كان يعيشها مع زوجته (رحاب) لم يكن لينسى فيها حبه الأول الذي أغلق قلبه عليه في سكون، وبدأ يبحث عن فرصة للقاء؛ أو خبر يجد فيه قلبه الصبر والسلوان.

لم يشأ القدر أن يرزقه من زوجته بقرَّة عين تستمتع بينابيع الحب بينهما، ورغم محاولات زوجته المتعددة التفريج عنه إلا أنها لم تفلح، لأنها كانت تشعر أن بداخله حزناً دفيناً؛ لا يريد أن يبوح به لأحد، ورغم سعادتها معه إلا أنها كانت متأكدة من أن شيئا ما ينقصه لا تدرى ما هو؛ أشياء كثيرة كانت تجول بخاطرها؛ إلا شيئاً واحداً ألا وهو أن يكون مغروماً بإنسانة أخرى.

في إحدى مرات عودته لقريته في زيارة خاطفة؛ وبينما كان ينعطف في دوران مزلقان السكة الحديد؛ شاهدها؛ فدق قلبه وراح يعلو وينخفض في انتظام؛ وكأنه آلة في مصنع تأبى التوقف، راحَ يفرك عينيه ولا يكاد يصدق ما يرى، أهي فعلاً تلك الواقفة أم أنه الخداع البصري الذي يجعلنا نرى ما نحب؛ فيرى كلّ امرأة حبه الأول (هيام).

وبدون أن يشعر ضغط فرامل السيارة فتوقفت فجأة مرة واحدة أمام تلك الواقفة وبجوارها طفلتان جميلتان؛ إحداهما في السادسة والأخرى في الرابعة ورغم ما يحملان من براءة الصغار إلا أن في عيونهما حزن كئيب يأبى الإفراج؛ ودموع حبيسة تأبى أن تسيل وتنهمر، ودعاها للركوب؛ فلم تتردد لحظة واحدة؛ داخلها شئ ما لا إرادي يدفعها، أما هو فلا يشعر بما يفعل؛ ولا يدري بما يحدث؛ ولا يصدق عينيه؛ وكأنه يحلم؛ إلا أنه يشعر بإحساس ما يغمره لا يدرى ما هو؛ إلا أنه سعيد؛ ولأول مرة في حياته يتذوق طعم هذه السعادة، التي لم يعرفها من قبل؛ وغمرته نشوة الحب في لحظة لم يصدق فيها أنه يحيا حياة حقيقية؛ فربما لم يكن ما يراه إلا مجرد حلم ووهم وسراب.

روت له باختصار حياتها منذ أن تزوجت إلى أن انفصلت من كثرة المشاكل مع زوجها الذي كان دائماً مخموراً لا يفيق أبداً، وشكت له معاناتها في الحصول على حريتها منه، وهى تشعر وكأنها كانت عصفوراً محبوساً في قفص؛ ثم أخيراً سمح له سجانه بأن يتسم العبير؛ ويتنشق الرحيق وطعم الحرية، بعد طول اشتياق لها؛ بعد ذلك الحبس الذي ظل قابعاً داخله لسنوات طوال؛ فراح يغرد بأجمل الأصوات؛ ويستنشق النسمات؛ ويذرف العبرات؛ على تلك السنوات؛ التي

كان قابعا فيها في الظلمات، ويمرح يميناً ويساراً؛ ويطير أعلى وأسفل؛ فرحاً بالحرية التي كان محروماً منها معتقداً أنها ليست إلا مجرد حلم صعب المنال.

عرض عليها الميثاق الأبدي، فلم تتردد للحظة واحدة، ولأول مرة جمعهما بيت واحد؛ وأظللهما الحب بعد طول فراق وأنين؛ بعد الشقاء والعذاب؛ وجمعتهما الأيام؛ بعد أن ظل حبهما أسيراً في قلب جريح، "حب صامت".

□□

نـافذة ..

أدب المراسلات الخصوصـية العاطفيـة والقيمة الأدبية

❑ إسماعيل الملحم

ليس التراسل بين البشر ظاهرة حديثة العهد، إنما هي ظاهرة إنسانية قديمة، ربما تعود إلى أزمنة ما قبل التاريخ. كما يمكن القول: إن التراسل موجود بين المخلوقات الحية الأخرى. نجد في هذا الصدد ما يمكن أن يندرج في الباب نفسه بعض أشكال التراسل بين الحيوانات كإصدار بعض الأصوات والإشارات التي يطلقها طائر إلى طائر آخر، وأصوات تتبادلها حيوانات من فصائل أخرى تكون غالباً بين ذكر وأنثى.

طور البشر أشكال التراسل الغرائزية تلك فتنوعت وتغيرت بتغير المجتمعات وتطور ثقافاتها ووسائل الاتصال وتطورها. فمن التراسل الشفهي بين شخص وآخر، أو التراسل بالواسطة إلى التراسل بالمكاتبات، إلى أشكال التراسل والتخابر بوساطة التقنيات الحديثة التي تأتينا يومياً، بمعنى ما، بأشكال وتسميات على الشبكة. كثيراً ما كان ينقل الشاعر الجوال الرسائل الشفهية بين شخصين من قبيلتين مختلفتين متباعدتين قليلاً أو كثيراً.

وبعد انتشار الكتابة تطور التراسل لتصبح الرسائل المكتوبة كأهمّ وسيلة للتواصل بين الأشخاص والجماعات. ويعد إحداث مؤسسات البريد تطويراً لعمليات التراسل التي تلبي حاجات الإنسان المختلفة ومنها تبادل العواطف والمشاعر وغيره ...

صنف الباحثون المراسلات في نوعين رئيسين يتمايزان عن بعضهما. النوع الأول: المراسلات الشخصية التي يتبادلها الأشخاص فيما بينهم ، وتعود أهميتها إلى أنها تفصح للمتابع عن مشاعر وأحاسيس أولئك الذين يكتبونها. تدخل بعض هذه الرسائل باب التراث الأدبي إن في الأسلوب

الذي يسلكه الكاتب، وإن فيما تحمله بعض الرسائل من قيم أدبية، يعرف هذا النوع من الرسائل بالرسائل الإخوانية. أما النوع الثاني من المراسلات: فهو يتعلق بالرسائل العامة أو الرسمية، وهي ما يطلق عليها اسم الرسائل الديوانية. لا يعنينا النوع الثاني في بحثنا هذا. مع العلم أنه قد اشتهرت منه رسائل لا تخلو من جماليات لافتة لأشخاص كثيرين من العاملين في الدواوين أو من كتّاب الدولة (الموظفين)، شكلت كتاباتهم ثروة أدبية، وكان لمثل هؤلاء في اللغة والأدب فضل ظاهر، منهم على سبيل المثال: عبد الحميد الكاتب، الحسن بن سهل، أبو اسحق الصابي، ابن العميد، العماد الأصفهاني وغيرهم.

عرف الأدب العربي كغيره من الآداب العالمية أدب المراسلات الذي أشرنا إليه في البداية منذ زمن بعيد. ظهر خصوصاً في القصائد المتبادلة بين الشعراء ومنه رسائل نثرية. هذا النوع من الأدب لم يخلُ من أهمية فكرية لايستهان بها، إضافة لما يتمتع به من قيم نقدية وفنية.

تُعَدُّ الرسائل المتبادلة بين الأدباء مصدراً يساعد في البحث عن جوانب هامة ودالة من السمات الشخصية للذين كتبوها، كما أنها تتضمن الكثير من ثقافة العصر الذي كتبت في أثنائه. شكلت هذه الرسائل باستمرار إحدى الوسائل التي تفيد في معرفة ما يدور بين الأشخاص من معلومات في أثناء ممارسة عمليتي الاتصال والتواصل. كما اعتُمدت الرسائل مصدراً له خصوصيته في دراسة تطور الشعوب والتعرف على آدابها وثقافاتها، مما يمكّن من استثمارها في الدراسات الأنثروبولوجية أيضاً.

نقل (د. أحمد أبو زيد) عن ابن الأثير واصفاً الكتابات الخاصة بالرسائل المتبادلة وغير المتبادلة بين الأشخاص متطرقاً إلى بعض فوائدها، قائلاً:

وأما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام وهي متجددة على عدد الأنفاس. ألا ترى أنه إذا كتب الكاتب المفلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور وسعي مذكور ومكث على ذلك برهة يسيرة لاتبلغ عشر سنين فإنه يدوّن عنه من المكاتبات ما يزيد عن عشرة أجزاء، كل جزء منه أكبر من مقامات الحريري حجماً، لأنه إذا كتب في كل يوم كتاباً واحداً اجتمع من كتبه أكثر من هذه العدة المشار إليها، وإذا نخلت وغربلت واختير الأجود منها ـ إذ تكون كلها جيدة ـ فيخلص منها النصف، وهو خمسة أجزاء. والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب وما حصل فيها من المعاني المبتدعة.

وخص ابن الأثير الرسائل الشخصية فوصفها، بقوله:

لكن الرسائل المتبادلة بين كاتب وآخر أو بين أصدقاء وعشاق فهي ذات طابع شخصي، ولكنها تكشف جوانب من شخصيات أصحابها أعظم قدراً وأقرب إلى الإبانة عن أفكار الكاتب وعاطفته. وهي تصور كثيراً من آراء الناس ومنازعهم وعاداتهم وأخلاقهم، وأحوال الأمة التي يعيشون فيها. من هذا الضرب رسائل الجاحظ والخوارزمي وبديع الزمان والمعري وابن زيدون وغيرهم.

نظراً لما في الرسائل التي يتداولها طرفان في العادة من خصوصية فإن كثيراً من هذه الرسائل قد يحجم المتراسلان كلاهما أوأحدهما عن نشرها ويتكتمان عليها وربما تهمل أو تحرق، ولكن البعض قد يتمنى أو يوصي بنشرها بعد موته أو بعد موت شريكه أو شريكته.

أمثلة الرسائل ذات الطابع الشخصي، وما تحمله من أسرار كثيرة يحافظ عليها أصحابها

أو من أرسلت إليهم، أو من أودعت عندهم، وهي في آداب بعض الشعوب معروفة، ولا تثير الاستغراب عند نشرها. مهما كان مضمونها، وإن أفصحت عن العلاقات الحميمة مع أشخاص من الجنس الآخر، أو كانت ذات طابع عاطفي خاص. من المعروف أن مثل هذه الرسائل ينشرها بعضهم في الغرب كما هي دونما حذف أوتعديل، حتى وإن كان مضمونها يتعلق بالعلاقات الحميمة والشخصية جداً، ومنها تلك العلاقات العاطفية والجنسية.

سارتر وسيمون دوبوفوار:

جان بول سارتر (1905- 1980) فيلسوف عصر بأكمله وروائي مجل وكاتب مسرحي. قيل عنه وعن نشاطاته ونمط حياته الشيء الكثير، منه ما قاله ريجيس دوبريه:

جميع مثقفي عصرنا من بونس أيرس إلى بيروت انتسبوا ذات لحظة إلى أسرة سارتر.

وفي أثناء حرب التحرير الجزائرية(11954- 1962) نشط سارتر ودوبوفوار في مساندة الجزائريين مما أثار نقمة اليمين الفرنسي وأصحاب النزعة الاستعمارية، وكانوا يحرضون على معاقبة المارق سارتر ووجّه ديغول طلباً إلى السلطات قائلاً:

(لاتعتقلوا فولتير إنه فرنسا)، وكان يقصد سارتر. ومما قيل فيه أيضاً: بكل كلمة من كلماته ينتزع نفسه من القبر.

أما دو بو فوار (1908- 1968) فهي رفيقة حياة سارتر اشتهرت بإصداراتها الروائية والفكرية "الجنس الآخر" و"المندرين" و"آتت لتبقى" ومذكراتها في مجلداته الأربعة وغيرها.

نشرت الكاتبة الفرنسية المشهورة سيمون دو بوفوار، كما غيرها، مجموعة رسائل الفيلسوف جان بول سارتر إليها (في الفترة من 1940 - 1963) تحت إشرافها، واتخذت لها عنوان (رسائل إلى كاستور). كاستور تعني - بحسب أحمد أبوزيد- القندس وهو اسم اشتهرت به دو بوفوار بين أصدقائها. نُشرت الرسائل كما هي دون تعليق من الكاتبة، بعد عام واحد من وفاة سارتر... لكنها أشارت إلى أنها بدلت بعض أسماء لأشخاص واردة فيها احتراماً منها لهم.

أكدت دوبوفوار أن سارتر طلب إليها أن تنشر هذه الرسائل. كما أن الكاتبة الفرنسية المعروفة نشرت إلى جانب تلك الرسائل مذكراتها في أربعة مجلدات وفيها الكثير عن تلك العلاقة الفريدة بين امرأة ورجل كما أن فيها ذكراً للعلاقات الأخرى للكاتبة مع آخرين ولعلاقات سارتر مع أخريات. وفي كتاب عنوانه "الوداع" كتبته تضمن سيرة حياة سارتر الأخيرة. هذه العلاقة، امتدت بين هذا الرجل وصديقته واحداً وخمسين عاماً، التي تفصح عنها تلك الكتب ووصفها سارتر بأنها واحدة من أعظم قصص الحب في القرن العشرين. قال ذات مقابلة معه:

كنت أصوغ لها أفكاري قبل أن تصبح متماسكة أطلعتها على جميع أفكاري في أثناء عملية تشكلها. كتب لها ذات مرة:

ثمة شيء واحد لا يتغير ولا يمكن أن يتغير هو أنه مهما حدث ومهما أصبحتُ سأصبحه معك... علماً أنهما لم يتزوجا ولم يتعايشا في منزل واحد خلال هذه السنوات الطويلة.

ولم تتحرج الكاتبة من نقلها عنه ما وصفهِ وصفاً سريرياً كيف أزال بكارة صديقته.

الطريف- كما كتب أحمد أبو زيد- أن قارئ هذه الرسائل لا يلبث أن يتشكك ويتساءل عن نوع العلاقة بين هذين الشخصين وإذا ما كان حب الكاتب الفيلسوف لها هو الحب

العاطفي العادي المألوف الذي يمكن أن يقوم بين الرجل والمرأة، أو أنه نوع من الحب الذي يربط الرجل بامرأة تكون صورة للأم أو بديلاً لها. وورد في الرسائل المنشورة قصص كثيرة كان يخبرها بها سارتر عن علاقاته مع نساء أخريات غيرها، لكنها لم تعلق على أي مما ورد في هذه الرسائل.

ومن الرسائل التي أذن سارتر بنشرها في حياته رسالة حب كتبتها له الأديبة فرانسواز ساغان بمناسبة عيد ميلاده ال 74بناء على طلبها. قالت في هذه الرسالة إنها معجبة به كاتباً وإنساناً، لقد كتب أفضل الكتب في جيله. دافع عن الضعفاء والمظلومين. جسد روح السخاء. أحب ووهب الحب الغاوي الذي كان على استعداد لأن يكون دائماً مغوياً، لقد تجاوزت إلى حد بعيد جميع أصدقائك بحيويتك وذكائك ولمعانك.

رسائل الروائي الإنجليزي فورستر:

وبلغ الإقدام من جانب بعض الأدباء أن نشر الرسائل الواصلة إليه أو الصادرة عنه فأفصح عنها ونشرها بنفسه، مع ما فيها من خصوصية وربما من وقع سيء قد يغير الشيء الكثير من النظرة إلى الأديب نفسه كما فعل الروائي الانكليزي فورستر والتي كان يرسلها إلى بعض من ذويه وأصدقائه وبالذات إلى إحدى صديقاته عن حياته في مصر في أثناء الحرب العالمية الأولى ضمنها أخبار عن علاقاته والأزمات النفسية التي كان يمر بها، ومنها العلاقة الجنسية الشاذة التي كانت له مع سائق ترام مصري.

الرسائل في الأدب العربي:

هذا النوع من أدب الاعترافات الموجود في آداب شعوب كثيرة، يكاد يكون من حيث صبغة الصراحة فيه والحديث الفاضح في العلاقات بين الأدباء خاصة الجنسية منها شبه مفقود في الأدب العربي إلى عهد قريب. لاشك بأن عشرات العلاقات العاطفية بين الأدباء والأديبات وغير الأديبات عبر بها أصحابها عما يختلج في نفوسهم من حب أو صداقة، لكن معظمها ظل مجهولاً أحجم من كانت بحوزته عن نشرها كما هي، أو أنه حجب بعضها عن القراء، فأكل النسيان والغبار ما حُجب. ومنها رسائل كان نصيبها الحرق، كما في رسائل **إلياس أبوشبكة** إلى معشوقته ليلى التي امتدت علاقته معها طيلة السنوات السبع الأخيرة من حياته. هذه العلاقة التي غيرت كثيراً من سلوك الشاعر وصورته عند الناس، فقد كان، كما قال هنري زغيب شخصاً من شهوة وقلق ديني عميق، إلا أنه شخص من ألم خالص، لعل فيه من الغرابة والألم والجنون ما يفوق أية صورة له. أما ما حصل له بعد أن توطدت علاقته بليلى معوض فقد كان أمراً آخر، وصف الشاعر جورج غريّب - صديق الشاعر - ذلك التغيّر الذي حصل في حياة أبوشبكة - قائلاً:

غيّرتْهُ من شاعر الرؤى الجهنمية الساخطة إلى شاعر الحب النقي والتوبة والإخلاص.

كانت ليلى هذه امرأة متزوجة، كما أن الشاعر كان متزوجاً من حبيبته أولغ بعد علاقة بينهما مدة عشر سنوات قبل زواجهما. بلغ عدد الرسائل اللاهبة بين الياس وليلى المئات. وكان وهو في حالة النزع على سرير المستشفى أن جيء بليلى محجبة متنكرة لوداع حبيبها وبعد أن انحنت تقبله، خرجت من المشفى وأوعزت إلى جارها حبيب عودة - الذي كان يأتيه الياس في بيته لتظل عيناه معلقتين بشباك ليلى فلا يغادر المنزل حتى يُطفأ الضوء في بيت ليلى - أن يسارع إلى بيت الشاعر ويُحضر تلك الرسائل. قال هنري زغيب يوم دفنه في الذوق كان ماطراً وعاصفاً، تابعته ليلى عن بعد حرجاً وخوفاً، ولاحقاً أحرقت

ليلى مرغمة كل الرسائل المتبادلة بينهما، وغرقت رسائل الحب وكلماتها في رمادها إلى الأبد.

لكن رسالة واحدة قدر لها أن تنشر ذات صلة بعلاقة الشاعر بليلاه، وهي كانت رسالة من ليلى إلى الشاعر العاشق صاغها أبو شبكة شعراً في بيتين ضمهما إلى قصيدته الناكسة في ديوانه نداء قلب:

حبيبي على هذه الرابية

أحسّ خيالك يرقى بيه

فأُغلق على ما تحب

روحُك قلبي وأهدابيه

ومن مثل هذه الرسائل رسائل الشاعر **خليل حاوي** إلى إحداهن والتي نشرتها بعد موت حاوي لكنها غيرت بعض أسماء الأشخاص الواردة فيها، وتكتمت تلك المرأة عن ذكر اسمها أيضاً.

في المكتبة العربية منذ زمن مبكر عدد من الكتب في هذا السياق التي نقلت رسائل أدباء نشرت، بعد موت أصحابها، ومنها ما عرف في وقته وكشف من قام بنشرها بالإفصاح عن أسماء مرسليها والمرسلة إليهم. منها ما هو معروف في كتب الأدب العربي مثل رسائل **ابن زيدون** إلى **ولادة بنت المستكفي**

ترقب إذا جنّ الظلام زيارتي

فإني رأيت الليل اكتم للسر

وبي منك ما لو كان بالشمس لم تلح

وبالبدر لم يطلع وبالنجم لم يسر

ومنها رسائل أدباء من العصر الحديث مثل تلك التي كانت بين **فدوى طوقان وأنور المعداوي** نشر منها رجاء النقاش سبع عشرة رسالة وعلق عليها. وهي رسائل من الحب الأفلاطوني. ومنها رسائل أرسلها **العقاد** إلى **مي**. ومنها رسائل بين أدباء خارج الرسائل التي موضوعها العام له صفة عاطفية وجنسية مثل الرسائل المتبادلة بين كل من **محمود درويش ومعين بسيسو** مع **سميح القاسم**. ورسائل متبادلة بين **نازك الملائكة وابراهيم العريض** وهي تدخل في باب النقد الأدبي.

كشفت هذه الرسائل وأمثالها عن مواهب العديد من المثقفين ومعاركهم وأفكارهم وعلاقاتهم في حينه. ربما كانت رسائل جبران خليل جبران وآخرين أكثر شهرة وأكثر غنى، تركت تأثيراً ملحوظاً عند المتلقين قريباً مما حوته الرسائل التي نشرتها سيمون دوبوفوار والتي كتبها سارتر لعدد ممن أقام معهن علاقات عاطفية وجنسية.

رسائل بين جبران خليل جبران وآخرين:

وهي رسائل كان قد أرسلها جبران (1883- 1931) إلى عدد من النسوة اللاتي أحبهن أو اللواتي عشقنه، أو كنّ قريبات إليه بشكل ما. كانت الأديبة **مي زيادة** منهن واشتهرت الرسائل المتبادلة بينهما وخاصة تلك التي كان يرسلها جبران متواصلة لعدة سنوات. ثمة مراسلات كانت له مع المفكرة المربية **ماري هاسكل**، والشاعرة **جوزفين بيبودي**، والكاتبة **شارلوت تلر**، والمدرسة **ميشلين**، و**هيلانة غسطين**، و**غرترود ستيرن** وكل منهن لها علاقة بالأدب وعازفة البيانو **غرترود باري** وأخريات. أضاءت هذه الرسائل على جوانب هامة من حياة هذا الكاتب الفذ الذي كانت له بصمات لا تمحى في مسيرة الأدب العربي وتناقلت الكثير من أفكاره أوساط أدبية في بقاع شتى من العالم.

إلى جانب هذه الرسائل الهامة وغيرها مما قد يكتشف فيما بعد كانت لجبران رسائل أخرى ذات صبغة أدبية لاتتعلق بالعلاقات العاطفية منها مراسلاته مع ميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وغيرهما.

نمت علاقة حميمة بين جبران و**مي زيادة** (1886- 1941) عبر رسائل متبادلة بينهما، كان جبران يبثها شيئاً مما يكنه لها من عاطفة عبر هذه الرسائل، إضافة إلى إعلامها ببعض مما كان يكتبه، كما كان يشرح لها بعض ما كانت تبديه من ملاحظات فيما يصدره. منها هذه الرسالة:

من جبران إلى مي:

بماذا أجيب على كلماتك بشأن كتاب النبي؟ ماذا أقول لك؟ ليس هذا الكتاب سوى القليل من الكثير الذي رأيته وأراه في كل يوم في قلوب الناس الصامتة وفي أرواحهم المشتاقة إلى البيان. لم يقم في الأرض من استطاع أن يأتي بشيء من عنده كفرد واحد منفصل عن الناس كافة. وليس بيننا اليوم من يقدر على أكثر من تدوين ما يقوله الناس على غير معرفة منهم.

إنما النبي يا مي أول حرف من كلمة ... توهمت في الماضي أن هذه الكلمة لي وفيّ ومني. لذلك لم أستطع تهجئة أول حرف من حروفها وكان عدم استطاعتي سبب مرضي، بل وكان سبب ألم وحرقة في روحي...

وبعد ذلك شاء الله وفتح عيني فرأيت النور..ّ ثم شاء الله وفتح أذنيّ فسمعت الناس يلفظون هذا الحرف الأول، شاء الله وفتح شفتي فرددت لفظ الحرف، رددته مبتهجاً فرحاً لأنني عرفت للمرة الأولى أن الناس هم كل شيء وأنني بذاتي المنفصلة لست شيئاً. وأنتِ أعرف الناس بما كان في ذلك من الحرية والراحة والطمأنينة، أنتِ أعرف الناس بشعور من وجد نفسه فجأة خارج حبس ذاته المحدودة.

وأنتِ يامي، أنتِ صغيرتي الكبيرة، تساعدينني الآن عل الإصغاء إلى الحرف الثاني وستكونين معي دائماً.

قربي جبهتك يا مريم، قربيها ففي قلبي زهرة بيضاء أريد أن أضعها على جبهتك. ما أعذب المحبة عندما تقف مرتعشة مخجولة أمام نفسها.

الله يباركك. الله يحرس صغيرتي المحبوبة، والله يملأ قلبها بأناشيد الملائكة.

3/12/ 1922 جبران

راسل جبران نساء أخريات منها رسائل نشرته بعضهن كما فعلت ماري هاسكل، ومنها ما نشر بالواسطة ، كما في رسائله إلى غرترود باري، وهي رسائل كتبها بالإنكليزية. باري كانت عازفة بيانو بدأت علاقة جبران العشقية بها ابتداء من عام 1905 من بين رسائله إليها، رسالة أرسلها عام 1907 جاء فيها:

لا غرترورد حبيبتي لاترغبي في رؤية نفسي عارية؛ سوف يحزنك المشهد وسوف يجعلك تبكين بمرارة وسوف يجعل الحياة أقل جمالاً في عينيك.

وفي رسالة أخرى بتاريخ كانون الثاني من عام 1908 وكانت قد أهدته باقة من الورد، جاء فيها:

أنت غرترود حبيبتي مثل الأميرة في الحكاية الفارسية القديمة تأخذين شكل زهرة جميلة وتأتين لملء فراغ هذه الغرفة بالعطور والأرواح الموشومة. وهل يكون قبري محظوظاً مثل غرفتي.

غادة السمان وغسان كنفاني:

وهو ما كان موضع نقاش بين عدد من الكتاب على ما أفصح عنه كتاب غادة السمان (رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان)، فقد تضمن الكتاب اثنتي عشرة رسالة منها فقط مهملة عدداً آخر منها، ادعت الكاتبة أنها فقدت بسبب الحرب الأهلية اللبنانية.

أشارت غادة السمان ((تولد 1942) فيما سمته محاولة تقديم إهداء إلى دور هذه الرسائل بقولها: أترك غسان كنفاني ((1936- 1972) يتحدث إليكم عن نفسه وعن الرجال الذين يمكن قتلهم...

وتنقل من رسائل غسان ما يدخل في باب التفاصيل من سمات شخصيته:

"حياتي جميعها كانت سلسلة من الرفض ولذلك استطعت أن أعيش. لقد رفضت المدرسة ورفضت الثروة ورفضت الخضوع ورفضت القبول بالأشياء".

وثمة آراء تضمنتها رسائله تكشف عن عمق رؤيته للأشياء:

"هنالك رجال لايمكن قتلهم إلا من الداخل".

" إن الدنيا عجيبة وكذلك الأقدار. إن بدأ وحشية قد خلطت الأشياء في المساء خلطاً رهيباً فجعلت نهاية الأمور بداياتها والبدايات نهايات... ولكن قولي لي : ماذا يستحق أن لانخسره في هذه الحياة العابرة؟ تدركين ما أعني... إننا في نهاية المطاف سنموت". وتقول الرسائل أو مقاطع منها شيئاً عما يعانيه صاحب الرسائل من أوجاع وآلام جسدية كالنقرس والسكري.

وتنقل الرسائل أخبار صاحبها وجهده في الكتابة وما يكتنفه في بعض الأحيان من الحيرة والتردد في اختيار عنوان لعمل مسرحي كان قد بدأ في كتابته.

تؤكد غادة أن رسائل غسان إليها عندها ورسائلها إليه عنده. لكنها تستدرك وتقول إنها لا تعرف أين رسائلها إليه وهي تناشد من كانت هذه الرسائل عنده أو عندها ألا يهملها أو يفرط فيها. هذه الرسائل لم تعد ملكاً لأحد ولكنها تخص القارئ العربي كجزء من واقعه الفكري والأدبي على لسان مجنوني الحبر.

تبرر الكاتبة ولوجها باب الإفصاح عما تنشره من رسائل أنها تسير على خطى ولادة بنت المستكفي لا تخشى اتهاماً أو تقوّلاً، وهي لم تكن لترضى أن تكون كتلك الأديبة التي نشرت رسائل خليل حاوي إليها ولم تفصح عن اسمها، كما أنها حذفت من تلك الرسائل ما وجدت في ذلك ما يمكن أن يثير التقولات حولها. فكأنما تقدم غادة نفسها إنسانة صريحة واضحة لأنها تخرج مضمون تلك الرسائل من الخاص إلى العام والتأسيس لأدب مراسلات غير رسمي، مراسلات الاعتراف. وتأسف الكاتبة لاحتراق رسائل 1968- 1969 يوم احترق بيتها في بيروت في مطلع الحرب الأهلية اللبنانية1976.

قال أحدهم: "هذه الرسائل وثائق هامة عن إبداع واحد من أدبائنا البارزين. ونشرها خطوة شجاعة من كاتبة عودتنا على المواقف الشجاعة في الكتابة والحياة. وكم أتمنى أن تحذو حذوها أديبات أخريات".

غادة السمان كاتبة جريئة فيما تكتب وما يصدر عنها من مواقف اعترفت في تقديمها للكتاب بأن علاقة حب قامت بينها وغسان كنفاني انضمت إلى ثلة قريناتها من الكاتبات الجريئات مثل ليلى بعلبكي وكوليت سهيل. وربما كانت الأكثر جرأة أنها أصدرت كتابها هذا في دار الطليعة التي يمتلكها زوجها، ولم تصدرها عن الدارالتي تملكها (دار غادة السمان).

يؤخذ على غادة السمان أنها لم تحترم الموت ولااستشهاد واحد من أهم أدبائنا ومن المناضلين الذين دفعوا حياتهم ثمناً لمواقفهم ومبادئهم. فالرسائل وضعت المتلقي أمام حقائق، إذا صح الحكم، من شخصية الأديب والمناضل قد تكون مسيئة إلى تاريخه الشخصي، كما أنها قد تصرفت من خلال ما نشرت بما يمكن أن يدخل في باب يعود الحق في نشره إلى كاتب الرسائل وحده. غسان كان متزوجاً وغادة تنفض الغبار عن رسائل أرسلت إليها في الفترة بين العام 1966 والعام 1968 وكانت حينها حرة.

لكن غادة كانت قد ردّت سلفاً على انتقادات الآخرين، بقولها:

أكتفي مؤقتاً بنشر رسائله المتوفرة، بصفتها أعمالاً أدبية لا رسائل ذاتية أولاً ووفاء لوعد قطعناه على أنفسنا ذات يوم بنشر هذه الرسائل بعد موت أحدنا، ولم يدر بخلدي يومئذ أنني سأكون الأمينة على تنفيذ تلك الرغبة الكنفانية السمانية المشتركة...

جاء في إحدى هذه الرسائل قوله:

لقد استسلمنا للعلاقة بصورتها الفاجعة والحلوة، ومصيرها المعتم والمضيء وتبادلنا خطأ الجبن، أما أنا فقد كنت جباناً في سبيل غيري، لم أكن أريد أن أطرح في الفضاء بطفلين وامرأة لم يسيئوا إلي قط، مثلما طرح بي العالم القاسي قبل عشرين سنة، أما أنت فقد كان كل ما يهمك نفسك فقط.....

قالت إحدى الكاتبات معلقة على الرسائل التي نشرت بسؤالها الموجه إلى غادة:

أعترف بأنك ملكة الرواية بعد رواية المليار وكان هذا يكفي، لماذا الآن وله زوجة وأولاد؟

وهذه الرسائل الاثنتا عشرة ليست الحقيقة كاملة إنها تحكي نصف الحقيقة أو الأقل من ذلك، إنها تقدم صورة عن فتاة طاغية الأنوثة، كما كتب أشرف توفيق في مجلة العربي. "أنت صبية وفاتنة وموهوبة" وكان يخاطبها أيضاً في رسائله هذه قائلاً: "أيتها الشقية".

يدخلنا مثل هذا إلى ما هو ثابت في سلوك الإنسان العربي من مداراة الكشف عن شؤون شخصية. هنا يكمن الفرق بين الوضوح في رسائل سارتر على سبيل المثال

وعدم التحرج من نشر كل شيء والتكتم أو التحوير ومداراة الأمور وتداولها عندنا، وإن كانت الأمور تتجه نحو الخروج من السرية في العلاقات العاطفية والتخفف من التظاهر بالوقار غير المبرر والذي يخفي في ثناياه ما يهز الصورة الشخصية التي كثيراً ما يجعل الناس يضفون على هذا الأديب أو ذاك نوعاً من الكمال الزائف.

الاستشهادات والمصادر:

1- هازل رولي: سيمون دوبوفوار وجان بول سارتر/وجهاً لوجه –ترجمة محمد حنانا –الهيئة العامة للكتاب دمشق 2012

2- الرسالة الزرقاء (رسائل جبران إلى مي. ابراهيم العريض رسائل الأدباء

3- غادة السمان: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان دار الطليعة لبنان

4- جورج غريّب: يتذكر إلياس أبو شبكة- مجلة (الأوديسية) ع 40

5- هنري زغيب: إلياس أبو شبكة /من الذكرى إلى الذكرى

6- أحمد أبو زيد: رسائل أنتروبولوجية - عالم الفكر مجلد 14 عدد 3

7- أشرف توفيق: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان- عرض مجلة العربي –شباط 1995

□□

بدر شاكر السياب
الشاعر والإنسان

□ سامي محمود الشمري

في مدينة البصرة ذات التاريخ العريق التي أنجبت الأخفش وبشار بن برد والجاحظ وابن المقفع، وفي إحدى قراها وتحديداً هي جيكور التي حدثنا عنها (بدر) كثيراً وخلدها في شعره... ولد شاعرنا الكبير في 1926/12/25.

جيكور: في قرية صغيرة من قرى جنوب العراق تبعد عن أبي الخصيب ثلاثة كم ـ تبعد أبو الخصيب حوالي سبعين كم عن البصرة، ويبلغ عدد سكانها حوالي 1200 نسمة آنذاك، وسميت كذلك نسبة لـ(مرزوق أبو الخصيب حاجب الخليفة المنصور) ـ اسمُها (جيكور) مأخوذ من الفارسية يتكون من مقطعين "جوي كور" أي الجدول العالي وكانت موقعاً من مواقع الزُّنج الحصينة، ودُورُها مبنيّة من اللّبن "الطابوق غير المفخور".

وتمثل زاوية من زوايا مثلث يضم كوب بازى وبكيع، ويمرُّ بها بويب، وهو أحد الجداول التي تمتلئ بالماء عندما يفيض شطُّ العرب...

ويرز في جيكور شعراء كثيرون وإن لم يشتهروا كشهرة (بدر)، نذكر منهم:

محمّد محمود من مشاهير الشعراء المجددين في عالم الشعر والنقد الحديث، ومحمد علي إسماعيل زميل الشاعر في دار المعلمين العالية وصاحب الشعر الكثير، والده مُلاّ علي إسماعيل، والشاعر خليل إسماعيل الذي ينظم المسرحيّات الشعرية، والشاعر مصطفى كامل الياسين، وعبد الستار عبد الرزاق الجمعة، وعبد الباقي لفته، وعبد الحافظ الخصيبي، ومؤيد العبد الواحد وهو من رواة شعر السياب، والأستاذ الشاعر سعدي يوسف ظهر له عدة دواوين شعرية وغيرهم. هذه هي جيكور التي أنجبت هذا الكم من

الشعراء فليس غريباً أن يخلدها الشاعر في شعره.

عائلته:

يسكن جدّ السيّاب (عبد الجبار مرزوق السياب) في جيكور وتمتد إلى بكيع، والسياب معناه: البلح الأخضر وقيل يرجع الاسم إلى سياب بن أحمد بدران المير الذي نجا من مرض الطاعون الذي أصاب العائلة.

وكان عبد الجبار غنياً ابتنى لنفسه داراً من اللبن في بكيع، تضم خمسَ عشرة غرفة، وابتنى بجانبها داراً للعبيد التي أطلق عليها بدر فيما بعد (دار الأقنان).

وكان في البيت ديوان يجتمع فيه الناس كل ليلة يتسامرون، ويقص مرزوق السياب ـ جد الشاعر ـ عليهم قصص عنترة وفتوح الشام.

أنجب عبد الجبار ثلاثة أولاد هم (شاكر وعبد القادر وعبد المجيد)، وعاشوا مع والدهم يشاركونه حياة القرية، وكان شاكر أنشط أولاده، حيث كان يساعد والده ويقوم بأعمال التجارة في موسم التمر ويشرف على بساتين الملاّكين الكبار.

ولادته:

تزوج شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السياب عام 1925 من كريمة بنت سياب مرزوق السياب وهي ابنة عمه ذات سبع عشرة ربيعاً.

انتقلت من جيكور إلى بكيع وعاشت في بيت الجد الكبير، وفي عام 1926 ولدت كريمة ابنها البكر وأسماه (بدر)، وفرح الوالد بالمولود فرحاً شديداً وسجلّ تاريخ ميلاده حتى يحتفظ به في ذاكرته، لكن سوء الحظّ ضاع تاريخ ميلاده وبقي المولود (بدر) لا يعرف تاريخ ميلاده الدقيق(1).

بعدها وُلد الابن الثاني واسمه عبد الله في عام 1928، أنجبت كريمة الابن الثالث واسمه مصطفى وكان الأب فخوراً بأبنائه الذين ملؤوا عليه حياته.

طفولته:

عاش الطفل يلعب مع أصدقائه، وكان المكان المُحبّب للعبهم بيت واسع مهجور اسمه (كوت المراجيح) واتخذه منزلاً للعبيد في العهد العثماني، والمراجيح كلمة عامية تطلق على المراقيق أيّ الرق والعبيد وسمي بعد ذلك منزل الأقنان وجعله مقرّاً لجريدته فيما بعد.

نشأ بدر نشوء أي طفل يولد في القرية لا يعرف السكون سوى أوقات الطعام والنوم حيث البساتين ملعبه ومياه الأنهار مسبحه.

وعندما يعود ليلاً إلى البيت يقضي وقته بالاستمتاع إلى حكايات جدّه وجدّته... ولكن هذا الطفل المتعلق بأمه والذي ينهل من حنانها وهو في السادسة من عمره استكثر القدر عليه هذا الحنان فخطفها منه، توفيت والدته وأثر فيه هذا الحادث تأثيراً كبيراً، وجسد ذلك في كثير من قصائده، وحينما كان يسأل عنها يقولون له:

"ستعود بعد غد".

فقد بدر حضن أمه الدافئ، فأين يجد حضناً يعوّضه حنان أمه؟! ما كان عليه إلا أن لجأ لحضن جدته لأبيه أمينة...

إنّ الذي يقرأ حياة بدر يجد في هذا الحادث (وفاة أمه) نذير عذاب وألم يطرق أبواب حياة الشاعر منذ طفولته...

صفاته:

كان بدر غلاماً ضاوياً نحيلاً كأنه قصبة، ركّب رأسه المستدير كأنه حبة الحنظل على عنق دقيقة، تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنان طويلتان، وله أنف كبير وعينان كبيرتان وفم واسع منصوب على بشرة حنطية....

لا تناسق بين أجزاء وجهه، فكّه السفلي يقف عند الذقن وكأنه بقية علامة استفهام مبتورة وبين الوجنتين الناتئتين وكأنهما بدايتان لعلامتي استفهام(2).

يقول الدكتور (وليد مشوّح): كان بدر عبارة عن مجموعة حطب ترتدي ثياباً، نحيل جداً لتكاد هبّة ريح تكسره، صغير الوجه بارز الوجنتين، واسع العينين، كبير الأذنين، صوته نحيل وواهن، يبحث دائماً عن متعتين متعة الشّعر ومتعة الجنس، صنمه هو معبوده؛ كون كبير هو العراق، متوحّد مع الطبيعة، خارج من رحم جيكور مستحمّ بأمواه بويب، هو ذا السياب.

تعليمه:

في ذلك الوقت جيكور ما زالت بلا مدرسة، اختار الأب لابنه أن يذهب إلى مدرسة حكومية في قرية (باب سليمان)، وهي قرية تقع بجوار جيكور، حيث أكمل فيها أربع سنوات، بعدها اضطر للانتقال إلى مدرسة المحمودية في أبي الخصيب حيث أكمل سنتين أخريين.

عرف بدر في أبي الخصيب الشناشيل، وهي شرفة خشبية مزركشة ذات نوافذ زجاجية ملوّنة. لأن المدرسة كانت بيتاً من بيوت الملاكين الكبار تبرّع بها لتكون مدرسة، وكان المدير يجلس في الغرفة المجاورة للشناشيل فكان بدر يستعذب الاستدعاء لغرفة المدير ليرى الشناشيل التي تلوّن بيوت الملاّك.

في عام 1935 قرّر والد بدر أن يتزوج، وكان زواجه ثقيل الوطأة على نفس بدر لأنه أتى بامرأة بديلة لأمه، وغادر البيت ليعيش حياته الخاصة، ويترك ابنه في بيت الجدّ.

أبي منه قد جرّدتني النساء

وأمي طواها الرّدى المعجل

ومالي من الدهر إلاّ رضاك

فرحماك فالدّهر لا يعدل"(3)

عاش بدر في بيت جده يلعب مع الأطفال، وما لبث أن أخذ ينظم الشعر بالعامية ثم الفصحى، وأعجب المدرس به حينما كتب قصيدة وصف بها معركة القادسية.

في عام 1938 انتقل إلى البصرة ليكمل تعليمه الثانوي، وسكن مع جدته لأمه، ولكنه بقي متعلّقاً بجيكور حيث الطفولة وملاعبها، كما أنه كان يعود ما بين الفينة والأخرى إلى ذكريات الرّيف والرّعي وإلى حبّه للراعية (هالة) أو (هويل) كما سماها.

برغم بروزه في مجال اللغة العربية والأدب العربي لكنّه اختار الفرع العلمي، ليس هناك تفسير لهذه الظاهرة، ولكن هذا الاختيار لم يخفّف من حدّة اتجاهه نحو الأدب.

ونستطيع القول بأن الشاعر في هذا العام 1941 بدأ يكتب الشعر بانتظام، وله قصائد محفوظة في تلك الفترة بين دفّتي ديوانه ومنها قصيدة (على الشاطئ).

يعدّ عام (1941 ـ 1942) عامَ التّحوّل إلى الدراسة العلمية، عاماً غنياً حافلاً بالشعر وأصبح الشعر عنده طريقاً لإثبات الهوية. تخرج بدر من الثانوية العامة في عام 1942، ولكنّه فُجّع بموت جدته، فَقَد أمه وخسر أباه وفجع بجدته، إذن أصبحت العلاقة مع جيكور علاقة مع الموت والقبور.

ولكي نبرر دخول بدر دار المعلمين العالية حيث الدراسة فيها كانت مجانية، علماً أن جدّه كما قلنا كان من الأغنياء في البداية، لكن في عام 1941 كان جدّ بدر يعيش أزمة ماليّة حيث أخذت أحواله بالتدهور وكان يستدين بفوائدَ عالية فتزداد مشاكله.

في عام 1943 أصبح طالباً في دار المعلمين العالية، فرع اللغة العربية برغم اختياره الفرع العلمي، بغداد وكما هي في تلك الفترة تمورُ بالنشاطات الأدبية كانت هناك النوادي والمقاهي والصحف فوجد نفسه عضواً في جماعة أدبية وتردّد على مقهى الزهاوي وإبراهيم عربي وتعرف من خلالها على ناجي العبيدي صاحب جريدة الاتحاد، فأعجب الأستاذ العبيدي ببدر وكان أول من نشر شيئاً من شعره.

عرفت بغداد شاعراً جديداً يقتحم قلوب الأدباء، ويحتل مكاناً كبيراً في قلوب المعجبين. خلال فترة حياته في الكلية ازدادت معلوماته وتوسعت مداركه في اتجاهات متعددة حيث ترك قسم اللغة العربية وتحول إلى قسم اللغة الإنكليزية ويُقال إن السبب في ذلك نتيجة اتساع قراءاته أحس أنه لم يعد يشعر بالاستفادة في فرع اللغة العربية، أو أنه أراد إتقان اللغة الإنكليزية لتوسيع معرفته بالآداب الأجنبية والتعمق فيها.

وتعرّض بدر في عام 1946 للاعتقال لمشاركته في المظاهرات ضد السياسة البريطانية في العراق وفلسطين للمرة الأولى في بغداد ثم بعقوبة (مركز محافظة ديالى)، على العموم لا أريد أن أتطرق إلى سنوات الاعتقال في فترة تعليمه ولكني سأتناولها في نشاطه السياسي، ونستطيع القول بأنه ظل يشارك في المظاهرات حتى سنة تخرجه عام 1948، وتقدم بطلب إلى وزارة المعارف، فتعيَّن مدرساً للغة الإنجليزية في ثانوية الرمادي (في مركز محافظة الأنبار)، وبذلك أكمل تعليمه الجامعي.

حياة بدر السياسية:

في عام 1941 عندما حاول العراق أن ينتزع استقلاله من الإنكليز على يد حركة (رشيد علي الكيلاني)، تدخل الإنكليز لفرض سيطرتهم بقوة السلاح وإعادة عملائهم الهاربين وبدؤوا بإعدام قادة الثورة (يونس السبعاوي، فهمي سعيد، محمود سلمان).

كان عمر بدر خمسة عشر عاماً فما كان أمامه إلا أن ينبري وينفعل لتلك الواقعة، هذا يعتبر الإحساس الأول والشرارة الأولى التي توقّدت في نفس الشاعر لإشعال نار العمل السياسي في داخله وعبّر عن ذلك فقال:

"رجال أُباة عاهدوا الله أنهم

مضحّون حتى يرجع الحقّ غاصبه

أراق عبيد الإنكليز دماءهم
فيا ويلهم ممن تخاف جوالبه
رشيدٌ ويا نعم الزعيم لأمّة
يعيث بها عبد الإله وصاحبه"

في تلك الفترة كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها وكان العراق يعيش انعكاسات الصراعات العالمية. وجاء بدر إلى بغداد شاباً وطنياً لم يكن منتمياً للحزب وبقي حتى عام 1945 . ولكن الأستاذ سليمان العيسى زميله في دار المعلمين والمعروف بأبحاثه القومية يؤكد أنه بدأ يكتب قصائد يسارية ، كما يؤكد الأستاذ محمود علي الزرقا وهو زميل آخر للشاعر أصبح بدر عضواً موازراً يحضر اجتماعات الحزب الشيوعي وذلك في نهاية 1945(4).

وكانت زميلته لميعة عباس عمارة تزوّده بالمنشورات ، وكان شيوعي إيراني يتصل به ويحدّثه عن الشيوعية وأعجب بدر بصديقه الشيوعي ووقّع على استمارة الانتساب هو وعمّه عبد المجيد ، وقامت عمادة الكلية بفصله في 1946/1/2 وهي المرة الأولى التي يُسجن فيها الشاعر.

وبقي حتى منتصف الصّيف في زنزانة رطب يفترش الصفائح التي يتركها السجين السابق(5). وبعدها أفرج عنه ولكن بدراً بقي يواصل نشاطه السياسي ، فانتخب ليمثل طلاب دار المعلمين العالية في المؤتمر الأول للطلاب العراقيين الذي عقد في بغداد 1948.

وبعد تخرجه من الكلية عُيّن مدرساً للغة الإنكليزية في الرمادي. أتى بدر إلى هذه المدينة وهو لا يعرف أحداً فيها ، وهو شيوعي ولا يوجد في هذه المدينة شيوعيون سوى هو وزميل آخر له وأحد الأطباء غير العراقيين، وكان العراق في هذه الفترة يغلي بظروفه الداخلية وانعكاسات القضيّة الفلسطينية وكانت تحكمه حكومة الباجه جي التي تولت الحكم في 6 كانون الثاني عام 1949 واستقالت بعد ستة أشهر وجاء نوري السعيد للحكم وعندما عاد بدر لقريته لقضاء العطلة الانتصافية فيها أخبره والده أن الشرطة سألت عنه وطلب منه أن يختفي، وظنّ بدر أنّ الشرطة لن تعود ولكنها عادت في اليوم الثاني واقتاده إلى البصرة ثم إلى بغداد.

في هذه الأثناء صعّدت حكومة نوري سعيد حملتها ضد الشيوعيين وقامت باعتقال المئات منهم وإعدام أربعة من قادتهم وعلى رأسهم (فهد).

ما لبث بدر أن أخرج من السجن وهو في حالة نفسية رديئة لقد ، ضُرب الحزب وأعدم قادته وعندما عاد إلى قريته وجد عمّه عبد المجيد مسجوناً ، كما وجد نفسه قد فُصل من عمله ومُنع من التدريس عشر سنوات وكان ذلك تحديداً في 1949/1/25.

قضى بدر بعض الوقت في جيكور وذهب إلى البصرة يبحث عن العمل فعمل ذوّاقة في شركة التمور العراقية، لكنه ما زال على علاقة بالحزب وعمّه ما زال مسجوناً لكن الذي زعزع ثقته بالحزب هو اختياره علي عبد اللطيف مسؤولاً للحزب في أبي الخصيب وكان بدر يحتقره لجهله وكان يقول عنه: "إنه سخيف غاية السخف، وجاهل غاية الجهل وأنه كان يدّعي العلم والمعرفة".

وانتقل إلى شركة النفط العراقي في البصرة وعُيّن كاتباً فيها، وعندما قام العمّال بتنظيم إضراب لتلبية مطالبهم في الشركة، شاركهم الإضراب واستجابت الشركة لمطالبهم وبعدها فصل من عمله، رحل إلى بغداد عام 1950 إلى مقاهيها ونواديها وإلى أصدقائه، ولكنه بقي يبحث عن عمل على الرغم من اشتغاله في عدد من الصحف (الثبات، الجبهة الشعبية، العالم العربي..)، وفي عام 1951 عُيّن في مديرية الأموال المستوردة وبراتب خمسة عشر ديناراً. في هذه الأثناء قام مصدق بتأميم النفط في إيران، فهبت المعارضة في البرلمان العراقي مطالبةً بتأميم شركة نفط العراق والشركات الأخرى، واستطاعت الحكومة أن تصل إلى اتفاقية بموجبها حصل العراق على نصف الأرباح ولكن هذا الاتفاق لم يرضِ المعارضة. اضطر نوري السعيد إلى الاستقالة عام 1952 خلَفه مصطفى العمري وقدمت للوصي مجموعة مطالب واستجابت السلطة لطلبات المعارضة، في هذه الأثناء أضرب طلاب كلية الصيدلة وشارك بدر في هذه الانتفاضة وقُتل في الصّدام مع الجيش عدة أشخاص. تسلم الجيش السلطة وأصبح "نور الدين محمود" رئيساً للعراق وبدأت حملة اعتقالات قرّر بعدها بدر الهروب إلى إيران وذلك بتنكره بزي أعرابي عن طريق البصرة وأبي الخصيب ثم إلى المحمرة، بقي في إيران لمدة شهرين ولكن الوضع لم يعجبه فقرر الذهاب إلى الكويت وزوّده رفاقه من حزب تودة بجواز سفر إيراني، ودخل الكويت وكان معه صديقه محمد حسين عام 1953 والتقى بجماعة من الشيوعيين الذين فرّوا من العراق وحكم عليهم غيابياً. سكن مع مجموعته التي بلغت ثمانية أشخاص وكان من بين هؤلاء ثلاثة مصابون بالسّل.... وكم كانت المهمة صعبة أمامه، وعمل موظفاً في شركة الكهرباء بالكويت.

ولكنه لم يبق في الكويت سوى ستة أشهر وكان طوال هذه الفترة يحنُّ للعراق وصوّر حالته هذه في قصيدة (غريب على الخليج).

"الرّيح تصرخ بي: عراق
والموج يُعول بي: عراق عراق، ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون، وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق"

عاد إلى العراق، وفيصل الثاني أصبح ملكاً على العراق عام 1953 وفاضل الجمالي رئيساً للوزراء. وأصبحت علاقة بدر بالحزب الشيوعي تتداعى لأسباب شخصية كونه مفرط الحساسية يعشق قوميته إضافة لاحتكاكه مع زملائه في الكويت. والاختلال الذي ظهر في الحزب بعد مقتل فهد وكذلك مواقف بعض الشيوعيين من اتجاهاته الجديدة وقراءته للأدب البرجوازي وإعجابه بشكسبير واليليوت. كل هذا جعل شاعرنا يكشف الستار عن اتجاهات قومية عربية وأنشأ علاقة مع مجلة الآداب ونشر فيها قصائد ذات اتجاه قومي ووطني وتقدمي.

كانت الصراعات تتصاعد في المنطقة العربية ومنها العراق، كان يقرأ ويكتب ويترجم ويتحسس مشاكل الجماهير وآلامها ويواكب حركتها العربية بشعره، وحين وقّع نفر من رجال الفكر والأدب بياناً بتأييد الثورة الجزائرية لم يتخلّف بدر، إلا أن صدور البيان لفت انتباه السلطة لاسيما أن عدداً من الموقعين كانوا شيوعيين. ولكن بدراً أعلن أن لا علاقة له بالشيوعيين قبل كل شيء، وحيث حدثت حرب السويس أحسّ ما أحسّ به الوطنيون العرب ونظم قصيدة (بور سعيد).

وحينما تفجرت ثورة 14 تموز فرح الشاعر كما فرح بها كل الوطنيين العرب، لكن الصراعات التي نشبت فيما بعد بين أعضاء الجبهة الشعبية الوطنية تحولت تيارَ دم وكان بدر في هذا الصراع ضد الشيوعيين، واصطف إلى جانب القوميين وذلك من خلال رفضه التوقيع على عريضة تدين حركة الشواف وتتهم عبد الناصر بتدبيرها، مما دفع زملاؤه في العمل بتدبير مكيدة له عند وزير الاقتصاد فرفضه من العمل.

وحاول أن يجد عملاً فلم يستطع. فعمل مترجماً في السفارة الباكستانية في بغداد.

تعرض بدر في هذه الفترة إلى مضايقات كثيرة من الحزب الشيوعي وصلت إلى حدّ الإهانة... وما إن بدأ المدّ يميل ضد الشيوعيين حتى كتب بدر سلسلة مقالات في مجلة الحرية البغدادية بعنوان (كنت شيوعياً) وكانت هجوماً لم يبقِ ولم يذر، هو ذا بدر السياسي.

المرأة في حياة بدر:

أصبح موضوع المرأة معقداً في حياة بدر وذلك يعود لطبيعة سيرة حياته، التي تمثلت بوفاة أمه من جهة وهو طفل صغير وطبيعة وضع المرأة في الريف العراقي. كان بدر يشعر بأنه محروم من العاطفة لا يرى قلباً يخفق بحبه حتى أنه كتب لصديقه خالد الشواف "مرّت السنون وأنا أبحث عن الحب ولكن لم أنل منه شيئاً، ولم أعرفه وما حاجتي إلى الحب وهناك قلب جدتي يخفق بي"(6) وحينما ماتت جدته وأصبح واقعه مؤلماً أحبّ (لبيبة)، وهي تكبره بسبع سنوات ولكن حينما يخاطب لبيبة ليس باعتبارها حبيبة بل خاطبها كما يخاطب الطفل أمه:

"خيالك من أهلي الأقربين

أبَر وإن كان لا يُعقل"

إن نشأة بدر في القرية حيث المراعي والأغنام والبساتين والتقاءه مع أقرانه في المراعي انبثقت عنه قصة حب بينه وبين (هالة) الراعية والتي يسميها (هويل)، وبقيت هذه الحادثة عالقة في ذهنه، وبعدها خفق قلبه لفتاة أخرى اسمها (وفيقة)، وهي إحدى بنات عمومته التي لم يوفّق بالزواج منها وكانت تسكن قرب بيت الشاعر وفي بيتها شباك مصبوغ باللون الأزرق وخلّده الشاعر في قصيدة (شباك وفيقة)، ولكن لا أحد يعلم هل كانت تبادله الحب نفسه، وحين تزوجت أثرت فيه وظلّت تمثل الحلم الممتع بالنسبة له وقد انعكس ذلك في شعره حيث يقول:

"شباك وفيقة في القريه

نشوان يُطِلُّ على الساحه

(كجليل تنتظر المشيه

ويسوع) ينشر ألواحه

شباك وفيقة يا شجره

تتنفّس في الغبَش الصّاحي

الأعين عندك منتظره

تترقّب زهرة تفّاح"

وبعد انتقاله لمدرسة المحمودية والتي كانت ملكاً لبيت أحد الملاكين (بيت الجلبي) والذي يقع خلف المدرسة، كان بدر يجوب الطرقات من أجل الوصول إليه ليرى ابنة الجلبي وهي فتاة جميلة تغزّل بها وأحبّها من طرف واحد:

"ثلاثون انقضت، وكبرتُ: كم حبٍّ وكم وجد

توهّج في فؤادي!

غير أنّي كلّما صفقتْ يدا الرّعد

مددت الطّرفَ أراقبُ: ربما ائتلقَ الشناشيل

فأبصرتُ ابنة الجلّبي مُقبلة إلى وعدي"

وعندما جاء إلى بغداد لإكمال دراسته حمل معه حكاية عن المرأة، إلا أن المرأة في بغداد عالم جديد وأنّ علاقته بالمرأة أصبحت حقيقيّة وعلى تماسٍ معها ليس كما كان أيام الدراسة الابتدائية أو الرعي، في بغداد الأمر مختلف، إن الصلة بالمرأة أصبحت عن طريق الشعر، بعد أن أصبح شعره يتناقل على الألسنة وبين مخادع العذارى وينام ديوانه تحت رؤوسهن.

في دار المعلمين العالية أحبّ فتاة بغدادية أخذت حظها من العلم ولها فوق العلم جمال يأسر الألباب، وهي التي يصفها بأن لها غمازة وكانت تلبس العباءة العراقية وكانت صديقة (نازك الملائكة) زميلته التي تخرجت قبله بسنتين وكان اسم الفتاة (لباب). لكنها تزوجت رجلاً ثرياً، تاركة السياب يعانق آلامه. بعد ذلك تعرف على (لميعه عباس عمارة)، وكانت زميلته في الدار حيث كانت العلاقة في البداية سياسية تساعده في نشر منشورات الحزب الشيوعي، ولكن بدراً كعادته وقع في حبّها وتعدُّ من أخلص صديقاته، وكانت من الطائفة الصابئية.

أعجبت بشعره وكان يطلق عليها (الإمبراطور)، لكن عامل الدين والمادة حالا دون زواجهما. وبقي بدر يبحث عن حلمه الضائع، ونراه يطلق صيحته مخاطباً لميعة فيقول:

"أحبّيني

وما من عادتي نكران ماضيَّ الّذي كانا

ولكنْ كلُّ من أحببت قبلك ما أحبّوني

ولا عطفوا عليّ، عشقتُ سبعاً كنّ أحياناً

ترفُّ شعورهن عليَّ، تحملني إلى الصين.."

بعد ذلك أحبّ فتاةً بلجيكية اسمها (لوك لوران) وعدته أن تزور جيكور، كتب فيها قصيدة بعد ذلك تعرف على مومس عمياء تدعى (سليمه) فاكتشف من خلالها عالم الليل والبقاء واكتشف أسراراً غريبة، أعطانا صورةً صادقة عمّا كانت تعانيه هذه الطبقة فكانت قصيدته (المومس العمياء) التي صوّر فيها الواقع الاجتماعي وواقع المرأة بصورة خاصّة يقول:

"الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينه

والعابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة

وتفتّحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيـون ميـدوزا تحجّـر كـلّ قلـب بالضغينة،
وكأنها نذُر تبشّر أهل بابل بالحريق
مـن أي غـابٍ جـاء هـذا الليـل؟ مـن أي الكهوف؟
من وجر للذئاب؟"
ويقول:
"مـا زلتُ أعـرف كـلّ ذاك، فجّريـوني يـا سكارى
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا
كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائش العنب
أو كالفرات على ملامحه
دعة الثّرى وضراوة الذّهب
لا تتركوني.. فالضحى نسبي:
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا: أمتي دمها
خير الدماء كما يقول أبي"

حياته الاجتماعية:

لم تبـقَ حيـاة بـدر هكـذا بـين المقـاهي والنوادي ومخادع العذارى، كان لا بدّ له من أن يفكّر بالاستقرار وتكوين عائلة حاله كحال أيّ شابٍ يبني حياته بعد سنوات اللهو وعدم الاستقرار، ولكن هل تستطيع الزوجة أن تنظّم حياة رجل مثل بدر.

في عام 1955 قرّر بدر أن يتزوّج وقد اختار أخت زوجة عمه عبد القادر واسمها (إقبال)، وهي معلّمة ابتدائية، تزوّجها ولم يبقَ فترة طويلة في البصـرة، انتقـل إلى بغـداد واسـتأجر بيتـاً وأصبح لأوّل مرّة رب أسرة بالمعنى الحقيقيّ.

لكنّ طبيعة عمله والظروف المادية الصعبة جعلـت مـن الـزواج عبئـاً ثقـيلاً عليـه حمّلـه مسؤوليات كبيرة، فما كان عليه إلا أن يقلّل شرابه، ويحد من ارتياد الحانات لكنّ ذلك بالتأكيد ينعكس سلباً على حالته النفسيّة التي هي في الأساس جريحة.. وبالتالي نستطيع أن نقول: إن زواجه لم يسعده كثيراً لأنه كان يتوقع أن تعينه زوجته على تحقيق أحلامه ومطامحه فلم يستطع.

ومـا كـان ممكنـاً أن يسعد الـزواج رجـلاً مثلـه ذا مطـامح كـبيرة وشخصـيّة تعـيش ازدواجية المتناقضات.

وكم حاولت إقبال أن تكون بيتاً ونظاماً لـه لكنهـا عجـزت عـن ذلـك لأن الـذي يعـرف الشـاعر يقـول إنـه يريـد أن يحيـا حيـاة طيـور الصـحراء "طيـور الحـرّ" لا يحكمهـا الزمـان والمكان.

حتى مع إقبال عاش متناقضاً في قصيدته "القنّ والمجرة" اعتبر زوجته هي المسؤولة عن تدهور صحته، يقول:

"ولـولا زوجـتي ومزاجهـا الفـوّار لم تنهـدّ أعصابي
ولم ترتدّ مثل الخيط رجلي دونما قوّه
ولم يرتجّ ظهري فهو يسحبني إلى هُوّه
ولا فارقت أحبابي"

ونجـده في قصـيدة أخـرى ينـادي إقبـال الزّوجة والحبيبة:

"يا ليل أين هو العراق؟
أين الأحبه؟ أين أطفالي؟ وزوجي والرّفاق؟
يا أمّ غيلان الحبيبة صوّبي في اللّيل نظره

نحو الخليج.. تصوّريني أقطع الظّلماء وحدي

حبيبتي لي سُدف الحياة مسحتها بسنا النهار

لِمَ توصدينَ الباب دوني بالجواب القفار"

بقيت حياته الاجتماعية في تجاذب بالرغم من ولادة أطفاله غيداء وآلاء وغيلان الذي تغنّى به في قصيدته (مرحى غيلان) و(أسمعه بيكي).. يقول:

"أسمعه بيكي، ينادي

في ليلي المستوحد القارس

يدعو، أبي كيف تخليني وحدي بلا حارس

غيلان لم أهجرك قصداً

الداء يا غيلان أقصاني"

بقي غيلان معجزته، وإقبال حاملته إلى الوجود، ولكن غول المرض وشبح الموت بقيا يلاحقانه حيث هزل جسمه وضعفت بنيته ودبّ الألم في أسفل ظهره وتثاقلت حركة رجليه وضاقت أموره المادية، وصحته تزداد تدهوراً، ذلك أن نصفه الأسفل بدأ يستسلم للشلل وقواه الجنسية تضعف.. وبقي ينتقل بين بيروت وبغداد وباريس ولندن للعلاج هذه هي حياته الاجتماعية.

حياته الأدبية:

في عام 1943 أصبح بدر طالباً في دار المعلمين العالية في بغداد، التي كانت مولعة بالأدب وكان المجتمع يمور بالنشاطات الأدبية حيث النوادي والمقاهي والصحف، وحينما كان يلتقي بمقهى الزهاوي تعرف على ناجي العبيدي صاحب جريدة الاتحاد وكان أول من نشر شيئاً من شعره، وفي تلك الفترة أسس مع مجموعة من أصدقائه جماعة أطلق عليها (أخوان عبقر) كانت تقيم المواسم الشعرية، ظهرت مواهب الشعراء الشباب إضافة لبدر نذكر: نازك الملائكة، حازم سعيد، أحمد الفخري، عاتكة الخزرجي. تعرف بدر على مقاهي بغداد الأدبية ومجالسها وغيرها من الأماكن التي يرتادها مجموعة من الشعراء الذين أصبحوا روّاداً لمدرسة الشعر الحر منهم (بلند الحيدري، عبد الرزاق عبد الواحد، رشيد ياسين، سليمان العيسى، عبد الوهاب البياتي).

لكن أغلب القصائد التي كتبها الشاعر في تلك الفترة ليس فيها ما يلفت النظر بأنّ بدراً سيصبح شاعراً كبيراً، هي عبارة عن قصائد متفرقة وتنمُّ عن شعور آني ليس فيه قضية، وإنما هو ترجمة لمشاعر تجيش بها روح الشاعر فيترجمها على شكل أبيات كما جاء في قصيدة (المساء الأخير) وهو آخر مساء قبل مغادرة الريف:

"بربِّ الهوى يا شمس لا تتعجّلي

لعلّي أراها قبل ساع الترحُّلِ

سريتِ فأفق الغرب يلقاك باسماً

طروباً وأفق الشرق بادي التذلّلِ

أحاسيس أخفاها الفؤاد وصانها

زماناً ففاضت من عيون ومِقْولِ"

(ويوم السفر، وهمسك ألهاني) التي يقول فيها:

"خيالكِ أضحى لابساً في فؤاديا

رداءً موشّىً بالرؤى البيض حاليا

وكنتِ كذاك الطائر الخادع الّذي

يراه رعاة البهم في المرج هاويا

فيعدون بين العشب والزهر نحوه

وإن قاربوه طار جذلان شاديا

وما زال يُلهي راعياً عن قطيعه

ومزماره حتى يضل المساريا"

وغيرها من القصائد التي سميت (بواكير) وهي تمثل شعره في السنوات الأربع الأولى من حياته الأدبية، والتي عددها تقريباً ثلاثون قصيدة والتي كتبت ما بين 1941 — 1944(7). إنّ الواقع السياسي العربي في تلك الفترة والمتمثل في نكبة فلسطين 1948، وتنامي الحركات الشعبية ضد السيطرة الاستعمارية بدأ ينعكس على الواقع الأدبي، وبدأت حركة التجديد في الشعر العربي والإتيان بشعر يغطي الواقع الذي يعيشه الشاعر في تلك الفترة.

آمن بدر بالتغيير بواقع القصيدة العربية، لكن ظل محافظاً على حرمة التراث وسمح لنفسه أن يجاوز تقاليد العمود الشعري العربي والأسس المتعارف عليها في العروض إلا في أقل القضايا أهمية وهي عدد التفاعيل. أخذ بدر يخطو شيئاً فشيئاً باتجاه الشهرة، وكتب قصائده كلها في دفتر، وكانت الفتيات يستعرنه فكان يتمنى أن يكون هو الديوان حيث يقول:

"يا ليتني أصبحتُ ديواني

لأفرَّ من صدرٍ إلى ثاني

قد بتُّ من حسدٍ أقول له:

ليت الّتي تهواك تهواني"

أصدر بدر أولى مجموعاته الشعرية (أزهار ذابلة) عن طريق إحدى دور النشر المصرية عام 1947/12/15 وكانت فيه قصيدة (هل كان حبّاً)، التي حاول فيها أن يقوم بتجربة جديدة في الوزن والقافية تجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته، أي أن التفاعيل ذات النوع الواحد يختلف عددها من بيت لآخر ويقول فيها:

"هل تسمين الذي ألقى هياماً؟

أم جنوناً بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحبُّ؟ نوحاً وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرّى إذا حان التلاقي

بين عينينا، فأطرقتُ، فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني، إذا ما

جئتها مستسقياً إلاّ أواما"

علق بدر على هذه القصيدة بأنها من الشعر مختلف الأوزان والقوافي، بعدها حقق في مجموعته الثانية (أساطير) قفزة إلى الأمام في مجال التخلص من الشعر التقليدي الذي يقول فيها من قصيدة (تعالي):

"تعالي فما زال لون السحاب

حزيناً يذكرني بالرحيل... رحيل؟

تعالي تعالي نذيب الزمان

وساعاته في عناق طويل"

وبعدها بدأ بدر يشقُّ طريقه ويكتب مطولاته الشعرية كقصيدة (فجر السلام، حفار القبور، الأسلحة والأطفال، المومس العمياء... وغيرها).

أعطى بدر خلال حياته القصيرة عطاء جزيلاً يفوق من حيث الكمّ والكيف ما أعطاه أي من معاصريه خلال الفترة ذاتها، له:

- أزهار ذابلة (مطبعة الكرنك 1947، القاهرة).
- أساطير (منشورات دار البيان، النجف، 1950).
- حفار القبور (مطبعة الزهراء، بغداد 1952).
- المومس العمياء (دار المعرفة 1954، بغداد).
- الأسلحة والأطفال (1955، بغداد).
- أنشودة المطر (دار مجلة شعر 1960، بيروت).
- المعبد الغريق (دار العلم للملايين، بيروت 1963).
- أزهار وأساطير (دار مكتبة بيروت).
- شناشيل ابنة الجلبي (دار الطليعة، بيروت 1964).
- إقبال (دار الطليعة، بيروت 1964).
- الريح (وزارة الأعلام العراقية، بغداد 1971).
- أعاصير (وزارة الأعلام العراقية 1972).
- الهدايا (دار العودة 1974).
- البواكير (الكتاب العرب 1974).
- فجر السلام (الكتاب العرب 1974).

الترجمات الشعرية:

- عيون ألزا أو الحب والحرب، عن أراغون، مطـ السلام، بغداد.
- قصائد عن العصر الذري، عن ايديث ستويل.
- قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث.
- قصائد من ناظم حكمت 1951.

الأعمال النثرية:

- الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث محاضرة ألقيت في روما ونشرت في كتاب الأدب العربي المعاصر، منشورات أضواء.

الترجمات النثرية:

- ثلاثة قرون من الأدب، مجموعة مؤلفين، دار مكتبة الحياة، بيروت.
- الشاعر والمخترع والكولونيل، مسرحية من فصل واحد، بيتر أوستينوف.

يرى أغلب الباحثين أن مسيرة السياب الشعرية يمكن أن تقع في ثلاث مراحل، الأولى بعنوان (رومانسية البواكير عام 1941) وتمتد بين أول قصيدة عاطفية "على الشاطئ" وهو في الخامسة عشرة من عمره حتى عام 1948 حيث نشر ديوانه الثاني (أساطير) الذي يعد مرحلة انتقال من الشعر الذاتي ورومانسية جماعة أبولو.

والمرحلة الثانية هي مرحلة الانتماء السياسي وتمتد من 1949 حتى 1960 وهي الفترة التي شهدت نضوجه الفني.

والمرحلة الثالثة هي مرحلة الانكفاء على الذات والتي تمتد من عام 1960 حتى 1964 وهي المرحلة الأخيرة والمحزنة في حياته والتي أصبح فيها يدافع عن مجرد بقائه، حيث أخذ شبح الموت يخيم عليه وأخذ ينظر إلى كل شيء من خلاله.

بقي أن نذكر في حياة بدر الأدبية أن هذا التألق في حياة الشاعر لم يأتِ عن فراغ لكنه جاء عن إلمام وجهد مضنٍ في دراسة دواوين الشعراء، حيث درس ديوان المتنبي وأبو تمام والبحتري وتأثّر بالشاعر علي محمود طه في

استعماله الصور الحسية والرمزية، وطلب منه تقديم قصيدته بين الروح والجسد لكن علي محمود طه مات قبل أن يلبي رغبة بدر(8).

أتاحت له فرصة دراسته للأدب الإنكليزي التعرف على هذا الأدب، وتأثر به كثيراً وخاصة بـ(شلي وكيتس)، وترجم ذلك في بعض قصائده (ذكرى لقاء، والعبقري المريض) وبعد ذلك تأثر بالشاعر (ت.س.إليوت) و(أديث ستويل).

لقد بلغ في حياته الأدبية ذروة مجده وعطائه وأثبت بشعره للموت ـ الذي قطف روحه وهو في عنفوان شبابه ـ أنه خطف الجسد لكن روحه ومجده بقيا خالدين.

رحلته مع المرض ووفاته:

في المرحلة الأخيرة من حياته 1961، وهي مرحلة الانكفاء على الذات، أخذت صحته تتدهور وبات الألم من أسفل ظهره محسوساً وتثاقلت حركة رجليه، ثم ظهرت بعد ذلك حالة الضمور في جسده وقدميه وظل يتنقل بين بغداد وبيروت وباريس ولندن للعلاج دون فائدة، والذي يقرأ شعره في هذه المرحلة (المعبد الغريق، إقبال، منزل الأقنان) يلمس كيف أصبحت الحياة في نظره، لقد تضاءل كل شيء في عينيه إلا شبح الموت الذي أخذ يكبر ويكبر، الموت الذي خطف وفيقة وجعل جيكور خرائب، الموت الحقيقة الوحيدة في الوجود، وبينما الألم ينهش جسمه ويحس دبيب الموت في أوصاله، يطلق من أعماقه احتجاجاً عنيفاً فيقول:

"أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب

أحس أنني أذوب... أتعب

أموت كالسحر"

ولكنه يصرخ أحياناً فيقول:

"منطرحا أنهش الحجار

أريد أن أموت يا إله"

و

"رصاصة الرحمة يا إلهي"

في هذه الفترة أخذ بدر يعانق الموت ويصارعه، إنه يكرهه لأنه خطف أمه، ويود معانقته، لأن فيه الخلاص، حيث يقول في رئة تتمزق:

"يا موت يا رب المخاوف، والدياميس الضريرة

اليوم تأتي من دعاك؟ ومن أرادك أن تزور"

ويقول في القصيدة نفسها:

"لا سوف أحيا... سوف أشقى سوف تمهلني طويلاً

لن تطفئ المصباح... لكن سوف تحرقه ضئيلاً"

وتراه يقول في قصيدته (سفر أيوب) في لندن:

"لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبدّ الألم،

لك الحمد، أنّ الرزايا عطاء

وأنّ المصيبات بعض الكرم.

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السّحر؟

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام؟

شهور طوال وهذي الجراح

تمزّق جنبيّ مثل المدى

ولا يهدأ الدّاء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالرّدى

ولكنّ أيّوب إن صاح صاح:

لك الحمد، لك الحمد إنّ الرزايا ندى

وأنّ الجراح هدايا الحبيب،

أضمُّ إلى الصّدر باقاتها،

هداياكَ في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة هاتها!

في هذه القصيدة يعني الشاعر أنّ القدر ابتلاه بمرض قاسٍ كما ابتلى أيوب، وكان عليه أن يصبر ويتحمل كما صبر أيوب، حقاً هذه القصيدة جعلت منه أيوباً معاصراً.

كيف لا وقد أصبح طريح الفراش والقروح تأكل ظهره وحين جرّبوا معه العلاج الطبيعي كسرت عظمة السّاق لهشاشتها، دخل بدر المستشفى الأميري في الكويت بتاريخ 1964/7/6 وهو بركان من الأمراض والآلام، شلل تام في أطرافه السفلية وقروح جلدية عميقة ويعاني من اضطرابات نفسيّة حادة، قضى ستّة أشهر في المستشفى لكن حالته الصحية بقيت تتدهور إلى أن وافاه الأجل الساعة 2:50 صباحاً يوم 1964/12/24 إثر إصابته بذات الرئة الشعبي الحاد وحمل صديقه علي السبتي جثمانه وسار به إلى البصرة وحتى وصل إلى البيت فلم يجد أحداً فيه لأن الشرطة أخرجت عائلته من البيت كونه يعود لمصلحة الموانئ العراقية وهذه الأخيرة طردت بدر لاستنفاد الإجازات المرضية ولم تدفع العائلة الآجار والكهرباء، حمل جثمانه أربعة رجال وكان خامسهم المطر الذي بلّل جثمانه بكاءً عليه ودفن بعد الصلاة عليه في مقبرة الحسن البصري في الزبير، واليوم يقف بدر تمثالاً شامخاً في البصرة على شط العرب. تعبيراً وتكريماً لروح الشاعر الخالدة في تاريخ العراق والعرب...

رحم الله بدراً وتغمّده

فسيح جنّاته..

المصادر:

(1) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره.

(2) جريدة الثورة العربية، 1965، بغداد.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة لـ(بدر شاكر السياب)، دار الحرية للطباعة والنشر.

(4 ـ 6) إحسان عباس، دراسة في حياة السياب وشعره صفحة 35.

(7) ناجي علوش، بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة صفحة 45.

(8) صفحات مطوية من أدب السياب، خالص عزمي، بغداد، 1971.

(9) قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بقرار /23/.

تم بعونه تعالى.

أقواس ..

اللوحة في "إلى المنار" لفرجينيا وولف

د. ثائر زين الدين

ظهرت روايةُ فرجينيا وولف (1882 – 1941) التي حملت عنوان "إلى المنارة"، أو "المنار" – وفق الترجمة العربيّة، عام 1927 وقد وقعت الروايةُ في ثلاثة فصول هي على التالي: النافذة – الزمن يمر – المنار، ويتألفُ كلُ فصلٍ بدورهِ من مقاطع مُرقّمة.

وإذا ما حاولنا عرض الرواية فلن نقعَ على أحداثٍ خارجيّة تستحقُ أن تذكر، لكننا سنقفُ على أحداث داخلية كثيرة تُقدَّمُ من خلالِ التداعياتِ الذهنيّة للشخصيات المختلفة.

في بداية الفصل الأوّل "النافذة" تضعُنا الروائيّة أمام الشخصيّة الأبرز في العمل: السيّدة رامزي وهي تقول مخاطبةً ابنها جيمس: "نعم بكل تأكيد إذا كانَ الطقس جميلاً غداً (...) ولكن سيكونُ عليكَ أن تصحو مع البلبل"(1).

وهي تعني الرحلة البحريّة إلى المنارة – فيما لو كان الطقسُ جيداً – تلك الرحلة التي يترقبُها صغيرُها جيمس بفرحٍ غامر، ومنذ زمنٍ طويل.

السيّدة رامزي هي الزوجة الخمسينيّة وافرة الجمال لأستاذ الفلسفة المرموق في إحدى جامعات لندن: السيد رامزي. وهي الآن تجلسُ قريباً من نافذةِ منزلٍ صيفيٍ رحبٍ اشترتْهُ الأسرةُ أو استأجرته منذ بضع سنين، على

جزيرةٍ من جزر الهيبرد، وإلى جوارها صغيرها الأثير جيمس ذو الأعوام الستة. في المنزلِ أيضاً أبناء وبنات السيد رامزي الثمانية، ومجموعة من الخدم أبرزهم المربيّة السويسريّة، بالإضافة إلى ضيوف وأصدقاء اعتادت الأسرة أن تدعوهم للإقامة معها أو لزيارتها: عالم النبات وليام بانكس؛ الأرمل المسن، والرسّامة ليلي بريسكو، التي أوشكت تبلغ سن العنوسة، والسيّد تشارلز تانسلي غير المحبوب من قبل الأطفال، والشاعر أوغسطس كارمايكل وهو رجلٌ متقدّمٌ في السن، تشعُرُ السيدة رامزي بالعطف نحوه، بسبب طغيانِ زوجتِهِ فتؤمن له غرفة مشمسة وبعض الاحتياجات!

لا أحداث خارجيّة تذكر في الفصل الأول المؤلف من 19 مقطعاً، وهو يشكّل أكثر من نصف الرواية (106 صفحات من أصل 180 صفحة)، اللهم إلا وعد الأم لابنها جيمس بالانطلاق صباح غدٍ برحلةٍ إلى المنارة حيث ستأخذ للعاملين هناك مجموعة من الهدايا؛ منها زوج جوارب صوفيّة طويل لابن حارس المنار الصغير المريض، ومجلاتٍ قديمة وكميّة من التبغ وما شابه ذلك. وتكسّر هذا الوعد على صخرة كلمات الأب السيد رامزي حين يقول: "ولكنَّ الطقس لن يكون صافياً غداً"(2)، وكلمات الضيف تشارلز تانسلي المؤيدة لكلام الأب: "إن الريح ستهب من الغرب"(3)، وهذا يعني صعوبة الرسو عند المنارة. وسيكرّر الأب عبارته بصيغة أخرى بعد قليل... ويغادر الضيوف الحجرة فتوجّه الأم كلمات المواساة لابنها: "ربّما صحوتَ لتجدَ الشمسَ مشرقة والطيور تُغرّد"(4) وما إلى ذلك... بينما تكون ليلي بريسكو قد ثبتت حامل لوحاتها في الخارج قبالة النافذة وراحت ترسم مشهداً للسيدة رامزي وابنها... ثم تترك الرسم لتقوم بنزهة مع السيد وليام بانكس.

السيّدة رامزي تقيس طول الجورب الذي تحيكه على ساق جيمس، وحين يكثر من الحركة تطلب منهُ أن يهدأ. وستكتشف بعد قليل أنه قصير جداً وعليها أن تواصل العمل، وبين لحظة وضع الجورب على ساق جيمس والانتهاء من القياس وطبع قبلة على جبين الطفل في نهاية المقطع الخامس - وهي أحداث خارجية لا تستغرق دقائق قليلة - تعيش السيدة رامزي تداعياتٍ ذهنية كثيفة، وما يمكن أن نسميه حركة داخليّة أي تلك التي تحدثُ في وعيها الشخصي وفي وعي شخصيات أخرى موجودة من حولها؛ فها هي ذي تنتبه لمرور وليام بانكس وليلي بريسكو في نزهتهما عبر النافذة، فيدور في خلدها أن سحر ليلي يكمنُ في عينيها الضيقتين الغائرتين في وجهها الأبيض المتغضن الصغير، وهو أمرٌ لا يلفت انتباه الكثيرين، بل انتباه رجلٍ حاذق، ثُمّ تطلب من جيمس أن يقف لتقيس الجوربين على ساقيه، لتعود بعد ذلك إلى تداعياتها الذهنيّة: "فوليام وليلي لا بد أن يتزوجا" وهذا أمرٌ يُسعدُها ولطالما كانت تُسرُّ بإنشاء علاقات الزواج، ويقعُ بَصَرُها على الأثاثِ القديم وتفكر أنّه يجب أن يُبدّل. وتتراجع لأن مصير الأثاث الجديد لن يكون أفضل من سابقهِ بعد مرور شتاءٍ واحدٍ عليه، وترى المنزل واسعاً، كافياً لأصدقاءِ زوجها ولأولادها بكل ما يفعلونه من جمع أعشاب البحرِ والقواقع والحجارة، أو ما يقوم بهِ أندرو من عمليات تشريح للسرطانات، وتتأففُ من تركِ الأبواب مفتوحة، وتُعرِّج على ذكر خادمة البيت السويسريّة وتثني عليها

وعلى محبّتها للهواء النقي النظيف، وتتذكرُ ما قالته بالأمس وهي تطلُّ من النافذة والدموع في عينيها: "الجبال عندنا في الوطن، رائعة الجمال، وما عادَ ثمة أمل". وكانت مِسز رامزي تعرفُ أن أباها مصاب بمرضٍ عضالٍ في الوطن. تتصاعد حالة تشنجيّة في أعماقها وتشعرُ بمرارة تجاه عبثيّة الحياة القاسية، التي يسعى المرءُ إلى استمرارها، ثُمّ تستعرضُ في خيالها حكايةَ عاشقها الأوّل وتتساءَل هل أطلق النارَ على نفسه وقضى نحبَهُ في الأسبوع الأوّل لزواجها، ثُمّ تستذكر ما قالهُ لها السيد بانكس ذات يوم عبر الهاتف، وأسعدها كثيراً، مع أنها كانت تسرد عليه قصة عاديّة عن قطارٍ ما، لقد قال إنها تملك عليه مشاعره:"ليس لدى الطبيعة سوى القليل من هذا الصلصال الذي صاغتك منه"(5)، وكان يتخيلها في الجهة الأخرى من الخط التلفوني إغريقية الملامح، زرقاء العينين، مستقيمة الأنف. و كان يشجيه أن يتصل هاتفياً بامرأة مثلها، لقد اجتمعت آيات الحسن في ساحات الرضا لتصوغ هذا الوجه..(ونلاحظ هنا تداخل تداعيات وليام بانكس ومسز رامزي). ومضت تتابع حياكة الجورب وقد أحاط بوجهها ذاك الوشاح الأخضر الذي ألقته فوق رأسها الذهبي، فبدت كآية فنية من آيات مايكل آنجلو وهدأت من روعها، وطبعت قبلة على جبين صغيرها جيمس وهي تقول له "هيا نبحث عن صورة أخرى".

وتتالى مقاطعُ الفصل الأول بقليل جداً من الحركة الخارجيّة و دوّاماتٍ من الحركة الداخلية التي تمورُ في وعي الشخصيات المختلفة، ففي المقطع السادس الذي يبدأ بما يشبه سوء التفاهم بين السيد والسيدة رامزي، نكتشف الكثير من صفات السيد رامزي وخصاله، من خلالِ النجوى الداخليّة التي تستغرقُ المقطع كلّه، هاهو ذا يقول على مسمع زوجتِهِ "لقد تردّى أحد ما في الخطأ" (6)

وهو يعنيها بالتأكيد لأنها تتحدّى الواقع وتَحْمِلُ أبناءَهُ على رجاءٍ ميؤوس منه، بما تردّدهُ من أكاذيب (وفق تعبيره)؛ ولكن ما الذي صدر عنها فعلاً (لعلّه يناقشُ نفسه) إن كل ما قالته: إن الغد قد يصفو جوّه، وهذا أمر غير مستبعد.. يخرجُ ليدخن غليونه، وتستمر المناجاة الداخليّة ولكن هذهِ المرّة في موضوع آخر تماماً... إنّه يحاكم نفسه علميّاً وحياتياً بصورةٍ ما، تخلّل ذلك نظرتُهُ إلى زوجته وابنهِ عبر النافذة، يعترف أنه يملك ذهناً رائعاً: "ذهن رائع"، ويرى خلال تداعيات كالماعاتٍ خاطفة أنّه استطاع أن يصل إلى الحرف "ك"، وأن قلة قليلة من الإنكليز يمكن أن تصل إلى الحرف "ك"، بينما الحرف "ياء" لا يصلُ إليهِ إلا رجلٌ واحد في كل جيل، وسيرى أن الحرف "لام" بعيدٌ أيضاً عن متناول يده، وستصبح "اللام" أملاً بعيد المنال... لكن عنده من المؤهلات والصفات ما يمكّنه من محاولة الوصول إلى هذا الحرف.

إن واحداً على الأرجح من جيلٍ كامل قد يصل إليه، فهل يُلام هو إن لم يتمكّن من ذلك، لكنّهُ بذل أقصى ما في وسعِهِ، ثُمّ يدخل في مسائل تتعلّق بدوام شهرةِ الفرد، ويشعر بالخيبة؛ فإلى متى يمكن أن تدوم الشهرة؟ ألف عام... ألفي عام؟

"إن الحجر الذي تركلُهُ بحذائك سيقدر لُه من الدوام أكثر مما قُدّرَ لشكسبير"(7) ويفكّر كثيراً في المسألة ويفيءُ إلى ما يلي:

"من عساهُ يوجّه إليهِ اللوم، إذا كان في وقفتِهِ هذهِ يركزُ تفكيره في الشهرة، وفيما

سيكون من وضعهِ عند عثور الباحثينَ عنه من أتباعهِ بعظامه ومن ذا الذي سيلوم أخيراً قائد الحملة المقضي عليها إذا ما كان قد خاطرَ بكلِ شيء، واستنفدَ كل قواه إلى أن سقطَ إعياءً لا يعنيه أن يصحو منهُ أو لا.. ثُمَّ تبيّنَ من وخزِ أصابعِ قدميه أنّه مازال على قيد الحياة، إنه بحاجةٍ إلى بيرِ حانية وجرعة من الويسكي، وإلى من يروي قصّة ما عاناهُ من البدايّة إلى النهاية؟ من ذا الذي يلومه؟ من ذا الذي لن يغتبطُ في قرارة نفسهِ حينما يلقي البطل سلاحه، ويقف إلى النافذة يحملقُ في زوجهِ وابنهِ، اللذين يقتربان منه رويداً رويداً، إلى أن تتضح صورتهما، وإن كانت غير مألوفة لديه نتيجة لما كان بينهم من عزلة وتباعد وبيداء. ثم يودع غليونه في جيبهِ أخيراً ويحني رأسه الكبير أمامَهَا (المقصود مسز رامزي)- من ذا الذي يلومهُ لأنّه يقدّم قرابينَهُ إلى جمال الدنيا؟!

قد تقطع النجوى الداخلية لهذهِ الشخصيّة أو تلك حركات خارجية لا يمكن حتى أن نسميها أحداثاً مثل ظهور أغسطس كارمايكل أمام مسز رامزي واختفاؤه، عبور ليلي بريسكو و وليام بانكس أمام النافذة ولكلٍ منهما أيضاً مناجاته الداخلية الذاتية، ولاسيّما الفنانة ليلي، انصراف السيدة رامزي إلى قراءة حكاية لطفلها جيمس ثُمّ تحديقها في البحر وحركة أمواجه بعد الانتهاء من القراءة، وقد عكّر صفوها تأخّر بول ومينتا وأندرو الذين ذهبوا لاصطياد السرطان البحري، قيام الزوجين رامزي بنزهة مسائية، في النهار نفسه (لأن الفصل الأوّل كله لا يتجاوز زمنُهُ الخارجي نهاراً واحداً) ومشاهدتهما لليلي بريسكو و وليام بانكس يتنزّهان، وذهاب فكر كل منهما في مناجاتِهِ الداخلية الخاصة. حديثٌ مهم يدور بين ليلي بريسكو ومستر بانكس يروي لها فيه أنّه زارَ أمستردام وشاهدَ أعمال رامبراندت، وأنّه زار مدريد ولسوء حظّه كان اليوم يومَ جمعة و"البرادو" مغلق الأبواب، ودعا ليلي لزيارة روما ومشاهدة كنيسة السكستين وأعمال مايكل آنجلو. وبدورها ستخبرُهُ أنها زارت بروكسل، وباريس لفترة قصيرة وأنها زارت درزدن وأن ثمة الكثير من اللوحات لم تشاهدها وتصرّح برأي إشكالي: "ولعلّه من الخير ألا يشاهد المرء الكثير من اللوحات إنها تحمل المرء على الشعور بعدم الرضا عن أعماله"(8)

وبعد ذلك يجتمع الكلُ حول مائدة العشاء، وتدور هواجس كثيرة في ذهن الشخصيات ترصد الكاتبة بعضها، ومنها ما تحس به ليلي من نظرةٍ ملؤها الشفقة توجهها السيدة رامزي نحو وليام بانكس ونحوها، وتبدأ نجوى داخليّة في ذهنها تردّ فيها على هذا الإحساس وترفضه، وتقفز منهُ مباشرةً إلى لوحتها التي ترسمها وتفكر بأن رسم شجرة وسط اللوحة سيحل الأزمة ويغطي الفراغ "(9)

بينما تستمر نجوى مستر رامزي حول الخلود فكرياً وإبداعياً؛ ويصل إلى قناعةٍ مفادها أن على أحد ما أن يصل إلى حرف الياء وليس مهمّاً أن يكون هو بالتحديد، وتستمر هواجس السيدة رمزي بطرق أبواب فكرها وتتركز الآن بانشغال بالها على الأولاد؛ وحصراً على من لم يعد من الرحلة على الشاطئ.... ثم تشعر بسعادة أنها محط إعجاب الجميع، وأنها قادرة على جمع الناس من حولها وهكذا ينتهي الفصل الأوّل "النافذة" ليفاجئنا فصلٌ آخر

"الزمن يمر" من نوع مختلف تماماً، فصل قصيرٌ جداً (ص 107 – ص 122)، يشيرُ

إشاراتٍ سريعة عابرة إلى مصير بعض أفراد أسرة رامزي خلالَ عشرة أعوام من لحظةِ اجتماع أهل المنزل وضيوفهم تحت سقفٍ واحد وإطفاء المصابيح واحداً تلو الآخر، واستسلام الجميع للنوم ما عدا الشاعر كارمايكل الذي تأخر عنهم لساعةٍ أو أكثر فقد كان يقرأ كتاباً لفرجيل... لحظتها تتسيّد العتمةَ الشديدة التي تبتلعُ كُلَّ شيء، لقد تسلّل الظلامُ عبر ثقوبِ الأبواب والفجوات ودَخلَ حجرات النوم، وابتلع إبريقاً وزهريّةً هنا، ومجموعة من زهور الداليا الحمراء والصفراء هناك والأدراج في مكان ثالث، ولم تختلط أشكال الأثاث فقط، ولكن الظلام لم يترك هناكَ جسماً يمكن أن يقول المرء عنهُ "إنّه فُلان" أو إنه "فُلانة" لم يكن في المكانِ شيء يتحرك سوى نسمة هواء انفصلت عن كتلة الريح في الخارج، وتسلّلت من خلال "المفصّلات" الصدئة والجدران الخشبيّة الرطبة بفعل البحر – تسللت تدورُ في الأركان، وفي داخل الحُجرات وترى المنزل متداعياً وكأنها تفكرُ مثلنا نحنُ البشر، ثُمّ تشرَعُ بسؤالِ أوراق الجدران: إلى متى سيكون بإمكانها الصمود، وتسأل كل ما تتلمّسهُ بهدوءٍ ورفقٍ (وكأنها تملك الأبديّة) إلى متى ستحملون مرور الزمن؟ ومن أين للإنسان أن يتحمّل مرور الزمن؛ ثمّ هاهي ذي إشارة سريعة بين مزدوجتين تبين لنا مصير السيدة رامزي: (تعثّر مستر رامزي في الممر فمد ذراعيه في صباح يومٍ مظلم – لكن لأنّ مسز رامزي كانت قد ماتت فجأةً في الليلة السابقة، فقد ظلّت ذراعاهُ خاويتين)(10)، وهنا سيستغرب القارئ كيف استطاعت فرجينيا وولف أن تميت الشخصيّة الرئيسة هكذا ببساطة وتقريباً في منتصف العمل وقد أنفقت كل ذلك الجهد على رسمها من الداخلِ والخارج، ثم تطالعنا إشارتان أخريان ضمن مزدوجتين: (تعلّقت برو رامزي بذراع والدها في أثناء مراسم الزفاف في شهرٍ من تلك السنة، وقال الناس يا له من زفافٍ مناسب) ويتابع الراوي – أم أنها تداعيات ذهنية لإحدى شخصيات الرواية نفسها مثل ليلي بريسكو أو أغسطس كارمايكل؟ – وصف عبورِ الزمن وفعلِهِ بالمنزل والشاطئ والناس إلى أن تأتي الإشارة الثانية التي تخص ابنة مسز رامزي نفسها برو، تقول الإشارة: (ماتت برو رامزي ذلكَ الصيف بسبب مرض يتصل بالولادة، وقالَ الناسُ إن الأمر مأساةٌ حقيقيّة، قالوا إنّ أحداً لم يكن يستحق السعادة مثلها)(11).

ثُمّ حديثٌ عن الريح التي أرسلت جواسيسها من جديد والنعاس الذي خيّم فوق كل شيء، وأصوات تنذرُ بسوء وكأنها طرقاتُ مطارقٍ خافتة، طرقاتٌ تتكرّر فتحرك الستائر الباقية وتشرَخُ أطباق الشاي..إلخ، إلى أن تأتي إشارة جديدة تخبرنا بمصير فردٍ جديدٍ من أفراد الأسرة وضمن قوسين كبيرتين أيضاً: (انفجرت قنبلة وانفجر معها عشرونَ أو ثلاثونَ شاباً فرنسياً، كان أندرو رمزي من بينهم، وكان من حسن حظّه أنّه ماتَ على الفور)(12).

واستمرارٌ في وصف ضياع المنزل وهذهِ المرّة من خلال عيني السيّدة ماك ناب وهي على ما يبدو جارة المنزل أو واحدة من اللواتي عملنَ على خدمتِهِ خلال وجود آل رامزي... إنها تتحسّر على ما كان من شأن هذا المنزل، من شأن سيّدتِهِ الفاتنة وهاهيَ ذي أشياؤها ما تزال تتحدّث عنها، ومن شأن السيّد أيضاً فهاهيَ ذي الكتب وقد غطّاها العفن، لن يكونَ

بإمكانها أن تفعل شيئاً: "إن العمل أكثر من أن تقدر عليه امرأة واحدة، أكثر بكثير. وأنّت مسز ماك ناب وزمجرت وصفقت الباب ثُمّ أدارت المفتاح في القفل وتركت المنزل مغلقاً موحشاً"(13).

يلفتُ الانتباه في هذا الفصل حضور ضوء المنارة: "ليس هناك سوى المنار يدخُلُ ضوءُهُ إلى الحجرات لحظةً فيسقط على الفراش والجدر في ظلام الشتاء، ويحدّق برصانة في الحسك والعصفور والفأر والقش... إن هذهِ الأشياء لا يوقفها شيء الآن..."(14).

الفصل الأخير يحمل عنوان "المنار" ويشغل حوالي خمسين صفحة، وقد مهّدت له الروائيّة في الفصل السابق بالمقطعين التاسع والعاشر حين أشارت إلى أن السيّدة ماك ناب تتلقى رسالة تقول إن العائلة ستحضر لقضاء الصيف في المنزل، ويطلب كاتب الرسالة من السيّدة ماك ناب أن تهتم بالمنزل، فتستنجدُ هذهِ بالسيدة باست ويشاركهما الفتى جورج (ابن الأولى) حملة إعادة تأهيل البيت؛ فيستدعي نجاراً وبناءً ويصلحون ما يمكن إصلاحه، ويهتمون بكلِ شيء بما في ذلك المكتبة.

وفي وقتٍ متأخر من مساء أحد أيام سبتمبر حَمَلَ أحدهم حقائب ليلي بريسكو إلى المنزل، وحضر أيضاً الشاعر كارمايكل في القطار نفسه.

تعود الحياةُ إلى المنزل ولكّن الحضور هذهِ المرّة ضئيل، فبالإضافةِ إلى الاسمين المذكورين هناك تظهر السيدة بكويز التي لا نعرف عنها شيئاً.

يبدأُ المقطعُ الأوّل في هذا الفصل، كما لو أنّ الأمور قد عادت إلى نصابها، تستيقظ ليلي بريسكو باكراً، تجلس وحيدةً وأمامها فنجان قهوتها الفارغ، مستر رامزي وجيمس وكام يستعدون للذهاب إلى المنارة، لكن نانسي لم تحضّر شيئاً.. يغضب مستر رامزي ويصفق الأبواب، وتركض نانسي متسائلة:

ـ ما الذي يمكن للمرء أن يرسلَهُ إلى المنارة؟ وهنا نتذكر نحن القراء السيدة رامزي (وهي بالمناسبة ستظل مخيّمة على الفصل كلّه) فقد رأينا في الفصل الأوّل ما الذي كانت تعدُّهُ للرحلة نحو المنارة. تستعيد ليلي ما حدثَ البارحة: كيفَ وقفَ السيد رامزي أمامها وقال لها وهو يضغط على يدها: "سوف تجدييننا وقد تغيّرنا كثيراً"، ثُم يذكّر ولديه بأنهم سينطلقون في رحلتهم البحرية نحو المنارة تمام السابعة والنصف من صباح الغد، "وتوقف ويدهُ على مقبض الباب، واستدار إليهما ليسألهما إذا كانا يرغبانِ بالذهاب؟ ولو أنّهما تجرأا على الرفض لتراجع إلى الخلف بحركةٍ مأساويّة وكأنّه يغوص في لجّة اليأس، ذلك أنّه كان يمتلكُ موهبة التعبير بيديه وجسدهِ، كان يبدو وكأنّه ملكٌ في منفى. ومن ثُمّ فقد قال جيمس نعم بعناد، أمّا كام فقد قالت نعم بتعاسة. نعم نعم سوف يكون كلاهُما مستعداً. وخطَرَ في ذهن ليلي بريسكو أن هذهِ ليست إلا مأساة — مأساة ليس فيها غطاء نعش وتراب وكفن، بل أطفالٌ يُجبرون على الطاعة وقد خضعت أرواحُهُم.."(15).

في المقطع الثاني وقبل الانطلاق نحو المنارة نلاحظُ تقرّب السيد رامزي من ليلي كأنّه يبحث عن المواساة، ولكنها تبدي قسوة وجلافة إلى حد ما.. فكلامُهُ لا يلقى لديها أدنى اهتمام، ثُمّ تنتبه إلى أن حذاءَه جميل وأنيق

وأن رباط إحدى فردتيه محلول وتبيّن له ذلك، فينساق معها في هذا الموضوع وقد كان ينتظر منها أن تعالج روحهُ لا حذاءَه...

في اللحظة الأخيرة وقبل وصول الطفلين تحس ليلي بالعطف والحنو نحو السيد رامزي ولكن يصل الولدان وهما يجرّان أقدامهما بتكاسل..

وتبدأ الرحلة... ليلي على الشاطئ أمام لوحتها وقريباً منها السيد كارمايكل مستلقياً يغطي وجهَهُ بكتاب، الأبُ وجيمس وكام والعجوز ماكاليستر (قائد القارب) وابنه في القارب فوق الأمواج.

الحركة السردية الآن ترددية أقربُ إلى الموجات الجيبيّة – إن سُمِح لنا أن نستعير هذا المصطلح من الفيزياء- الروائية تنتقلُ بين من هم في القارب ومن هم على الشاطئ... الفعل الخارجي بسيط جداً: قاربٌ في الماء يسيرُ نحو المنارة وفي خلال ذلك نقرأ النجوى الداخلية في ذهن ليلي بريسكو وهي تتابعُ القارب بعينيها وتشعر بأنها أخطأت في التصرّف مع السيّد رامزي، لقد بخلت نحوَهُ بأبسطِ مشاعر التعاطف، وهي تتمنّى لو أنها منحتْهُ ذلك، ثمّ نقفزُ في مقطع تالٍ إلى النجوى في عقلِ كام التي بلغت الآن السابعة عشرة، ونقفزُ مرّةً أخرى إلى هواجسِ ليلي التي ستستحضر كثيراً السيدة رامزي وكيف جلستْ هناك صامتة، وكيف كانت هي ترسمها في تلك اللوحة التي لم تكتمل قبل حوالي عشر سنوات؛ من ذلك مثلاً ما جاءَ في المقطع الخامس:

"تذكرت ليلي بريسكو، لقد كانت مسز رامزي تجلس في سكون. إنه لشيء مريح، أن يظل المرء في سكون دون اتصال، أن يستريح في خضم العلاقات الإنسانيّة الغامضة. من الذي يعرف من نحن، وماذا نشعر؟ من الذي يعرف ذلك حتى في لحظات التعاطف؟ هذهِ هي المعرفة؟ ولقد كانت مسز رامزي تتساءل (يبدو أن جلوس مسز رامزي إلى جوارها في سكون كان يتكرّر كثيراً) ألا يفسد هذهِ الأشياء أن يُصرِّح المرء بها؟ ألسنا أكثر تعبيراً ونحنُ صامتون؟ إنّ اللحظة التي نعيشها هكذا تبدو خصبة إلى درجة بعيدة. وغطّت ليلي بريسكو حفرةً صغيرةً في الرمال وكأنها بذلك تدفن شيئاً في روعة هذهِ اللحظة، كانت مثل نقطة من الفضّة يغمس فيها المرء فرشاته ويضيء ظلمة الماضي"(16)، ثُمّ تعالج شيئاً ما في لوحتها... وتغوصُ في أفكارها من جديد، وها نحن في القارب نقرأ أفكار كام عن والدها وقد بدأتْ بالتعاطف معه ولم تعد تراهُ مستبداً بالصورة التي يحسّها جيمس عنه، ونقرأ أفكار جيمس، التي نلاحظ فيها مشاعر عدائيّة نحو أبيه ولاسيّما حين يستذكر قولَهُ في بداية الرواية: "سوف يسقط المطر، ولن يكون بمقدورك الذهاب إلى المنار، كان المنار عندئذٍ بلون الفضّة يغلّفُهُ الضباب، ذو عين صفراء تضيءُ وتنطفئ فجأةً"(17).

وينظر جيمس الآن إلى المنارة فيرى الصخور البيضاء وكأنها مغسولة للتو، ويرى القضبان السوداء والنوافذ، كان كل شيء الآن واضحاً حتى أنه شاهد الغسيل المنشور. هل هذهِ هي المنارة فعلاً؟ لقد كانت من قبل شيئاً آخر...

هل أرادت فرجينيا وولف أن تقول لنا إن الصورة التي نكوّنها صغاراً عن شيءٍ أو أمرٍ ما تتغيّر تماماً عندما نكبر، والصورة التي نشاهدها عن بعد ليست هي الصورة التي سنراها عندما نصلُ إلى ما تجسّده، لعلها تفقد

الكثير من سحرها... تكون حُلُماً على الأغلب وتصبح واقعاً... والأدهى من ذلك أن أحداً ما يمنعنا صغاراً من تحقيق هذا الحلم بسبب تعنّتِهِ أو لمجرّد أنه أب يملك السلطة على أبنائِهِ وزوجتِهِ... فإذا ما كبرنا... وحاولْ أن يصحّح ما فَعَلَهُ، وأن يعوّض ما خسرناه بأن يعيدنا إلى حُلمنا نفسه سيفشل شرّ فشل... لقد فات الأوان!!

وسنستمرُّ في هذهِ الحركة الترددية بين الشاطئ واليابسة حتى المقطع (3) من هذا الفصل؛ حين تناجي ليلي نفسها وهي تنظرُ نحو القارب "لا بُدَّ أنّهُ وصَلَ المنار" وكان الجهدُ الذي تبذلُهُ في النظر إلى القارب وذاك الذي تبذُلُهُ في التفكير بالسيد رامزي قد اتحدا معاً في بنيةٍ واحدة استنفدت جسدها وذهنها إلى أقصى حد، ولكنها تشعرُ براحةٍ عارمة، لقد تمكنت أخيراً من إعطائِهِ ما عجزت عنه صباحاً، وسنفاجأ بالسيد كارمايكل الذي يرفَعُ صوتَهُ: "لقد رسا. لقد انتهى كلُ شيء" (وانتبهوا لعبارة :انتهى كل شيء) وهو ينهض ويتقدّم نحو ليلي مُحدّقاً في البحر أيضاً وفي يدِهِ رواية فرنسيّة، وكنا نظن ومنذُ البداية أنه لا يُعيرُ انتباهاً لهذا الأمر. عندها تفكر ليلي أنها والسيد كارمايكل ما كانا بحاجة إلى حديثٍ مباشر... لقد كانا يفكران بالأمر نفسه وفي اللحظاتِ نفسها. ثُمَّ هاهي ذي – وكأنها وجدت الحلول الفنيّة لكل مشاكل اللوحة – تعودُ إلى لوحتها "بألوانها الخضراء والزرقاء وخطوطها التي تسيرُ إلى أعلى وعبر اللوحة تحاول أن تقول شيئاً.... "(18)

وسنلاحظ في السطور الأخيرة أنّها تمكّنت من إنهاء لوحتها بما يشبه الإلهام، أنهت اللوحة بضربةِ فرشاةٍ واحدة مع انتهاء الرواية؛ و قد بلغ الحدث الذي بدا بسيطاً جداً (الرسو عند المنارة) خاتمته!

لقد لاحظنا في هذهِ الرواية أن الأحداث الخارجيّة وهي ليست ذات شأن على الإطلاق تفقدُ سيطرتها – إن صح التعبير – وكأنها لم تكن إلا أسباباً غير مباشرة أو عارضة أو تأتي مصادفةً لخلقِ الأحداث الداخليّة وتأويلها، بينما عهدنا الحركات الداخليّة في الرواية التقليديّة تفيد في التمهيد للأحداث الخارجيّة و تسويغها.

كما لاحظنا أننا لسنا إزاء ذات واحدة يجري التعبير عن انطباعات وعيها، بل إزاء ذواتٍ كثيرة قد يتواتر تبدّلها بصورةٍ كثيفة وهذا طبعاً ما شاهدناهُ في الفصلين الأوّل والثالث، فكنا أمام تياراتِ وعي كل من السيدة رامزي والسيد بانكس والسيد رامزي وبعض الشخصيّات الغائبة (يقول الناس، قالت الناس...) وجيمس وكام، والخادمة السويسريّة، والسيدة ماك ناب، وليلي بريسكو وقد أخذت تداعياتها الذهنيّة حيّزاً واسعاً من العمل ولاسيّما في الفصل الثالث، بل لقد صَرّحَ لي اثنان من الأصدقاء الشغوفين بالعمل الروائي أن العمل كلّه إنما هو تداعيات ذهنيّة للفنانة ليلي بريسكو وهي ترسُمُ لوحةً للسيدة الراحلة رامزي تقرأ لابنها جيمس على درج المنزلِ أو خلف نافذته... وعلى كل حال فالروايةُ متعدّدةُ الوجوه من هذا الباب وتحتملُ قراءات كثيرة. وعلى صعيد المغزى البعيد للعمل فقد نرى الرحلة نحو المنارة إنّما تُمثل رحلة حياة الإنسان أو مسيرته نحو هدفٍ رئيس، وقد يتراءى لنا أن هذهِ المنارة إنما ترمزُ إلى كائن أبدي يراقبُ كل شيءٍ من حولِهِ ويرى بعينهِ الوحيدة تبدّل الأزمنة، وما ينعكس من ذلك على الناس والموجوداتِ والأمكنة.

وأما فيما يتعلّق بحضور اللوحةِ في العمل وفي توظيفها فسنقعُ على ما يميّز "إلى المنارة" من سواها:

لقد بدا لي أن اللوحة جاءت في أكثر من مكان ضمن سيل الذكريات التي تتسابُ في وعي هذهِ الشخصيّة أو تلك، كما حدثَ في المقطع الرابع من الفصل الأوّل حيثُ لاحظنا أن وليام بانكس – وخلال نزهتِهِ مع الفنانة ليلي بريسكو والحوار بينهما يقترب من حقل الفن التشكيلي ويبتعد عنهُ – يفكّرُ بالصور أو باللوحة، ها هوذا وقد شردَ ذهنه نحو السيد رامزي يستحضُرُه فيما يشبه لوحة؛ نقرأ من الرواية: "في تأمّلهِ لتلك التلال الرمليّة، تبادرت إلى ذهن وليام بانكس صورة طريق في وستمورلاند، يجتازهُ رامزي وحيداً وقد خنقتهُ العزلة التي عُرِفَ بها. غير أنه سرعان ما تبدّدَ من حوله كل هذا، فيما يذكر وليام بانكس (ولهذا علاقة ببعض ما يجري) بسبب دجاجة أقبلت تنشر جناحيها وقايةً لسربٍ من فراخها، توقفَ عندهُ رامزي، وماذا عساهُ يقول: "رائع... رائع" بما يوحي بما ينطوي عليهِ قلبه، من بساطة، وعطف على الضعفاء. غير أنّه قد بدا لهُ وكأن صداقتهما قد انتهى أمرها بنهاية هذا الطريق، وكان أن تزوج رامزي بعد ذلك" (19)

إن هذا المقطع – وبالرغم من ضعف الترجمة – يقدّم لنا منظراً طبيعياً يذكر بعشرات اللوحات التي رسمها الفنانون في الريف الانكليزي، أو الأوربي على العموم وفيها أيضاً بعد نفسي واضح ومشاعر تنقُلها ذكريات وليام بانكس تجاه السيد رامزي وسيتكرّر الأمر عندما تفكر أيضاً الفنانة ليلي بريسكو بالسيد رامزي نفسه فإذا بها ترسُم في ذهنها اللوحة التاليّة:

"وهكذا كانت ترى أمامَ عينيها، حينما كانت تفكر في عمل مستر رامزي منضدة مطبخ مصقولة، واستقرّت هذهِ الصورة عند مفرق شجرة كمثّرى، لأنهما كانا قد بلغا في سيرهما بستان الفاكهة، وبفضل ما بذلتهُ من مجهودٍ كبيرٍ للتركيز، لم يتجه ذهنها إلى أغصان الشجرة التي أمامها أو إلى أليافها، بل إلى طيف منضدة مطبخ مصقولة، عريضة، تنطقُ بما شهدتْهُ على مر الأيّام من أمسيات الزمان(20).

وستتابع ليلي بريسكو حديثها الداخلي وتقدّم مقارنة بين مستر رامزي ورفيقها في النزهة مستر وليام بانكس – فإذا بالروائيّة تقدّم لنا هاتين الشخصيتين بعيني الفنانة ليلي ومن خلال تداعياتها الذهنية وهذهِ تقنية فعالة ترسمُ شخصيّةً معينة من زوايا رؤيا مختلفة: "واستطردت في حديثها الصامت، لقد أوتيتَ من الشموخ ما لم يؤتَ لمستر رامزي، إنه رجلٌ أناني، مختال، لا يتحدث إلا عن نفسه، إنّه مُدلّل فاسد، وإنه لطاغية مستبد، ومع ذلك فقد أوتيَ ما لم يؤتَ لك، إنه لا يعرفُ شيئاً عن توافه الأمور، وهو يحب الكلاب ويحب أطفاله، ولهُ منهم ثمانية. أما أنتَ فلا ولد لك، كل هذا وغيرهُ كان يتراقص أمام عيني ليلي، وقد ضمّته شبكة مطاطيّة غير مرئية – وكانت تراهُ بمخيلتها بين أغصان شجرة الكمثرى، حيثُ كانت ترى أيضاً منضدة المطبخ المصقولة، رمز احترامها لذهن مستر رامزي، وقد تتابعت حلقات هذهِ الرؤيا في سرعةٍ عارمةٍ إلى أن تلاشت دفعةً واحدة. وشعرت بالارتياح"(21).

ونلاحظ هنا أيضاً حضور تلك اللوحة التجريديّة التي عَبّرت بها ليلي عن ذهن السيد

رامزي، وهي لوحة ستأخذنا بعيداً في التفكير لإيجاد وجه الشبه المقبول بين طرفي الصورة؛ وقد نجد أمثلةً أخرى على مثل هذا الاستخدام للوحة، أعني استخدامها مكوّناً أو عنصراً من عناصر تدفق تيار وعي هذه الشخصية أو تلك لرسم صورةٍ لشخصيّة أخرى من شخصيات العمل.

وقبل هذا وذاك ينبغي أن أشير إلى حضورِ أفياءٍ وظلالٍ واضحة للفن التشكيلي في الرواية منذُ الصفحات الأولى ،فقد استطاعت الروائية أن تقدّم لنا ومن خلالِ ذكرياتِ مسز رامزي صورةً للمكانِ البحري الذي تجري فيهِ الأحداث من وجهة نظر الفنانين، أو لنقل بعيون هؤلاء الفنانين. لقد طلبت مسز رامزي من تشارلز تانسلي مرافقتها في جولةٍ قصيرةٍ في المدينة حتى إذا وصلا إلى الميناء قاطعت سيل كلامهِ المتدفق قائلةً:"– أوه يا لهُ من جمال" وكانت ترى البحر أمامَهَا صفحةً زرقاء خلابة وقد بدا بعيداً المنار الأشيب، وستتابع كلامها فتخبرهُ إن هذا ما يحبُّهُ زوجها، وإن الفنانين يحضرونَ إلى هذا المكان، وها هوذا واحدٌ منهم على بُعد خطواتٍ قليلة، يعتمرُ قبّعة بناميّة وينتعلُ حذاءً أصفر، وأمامه لوحة، فيما راحَ عشرة صبيان يتابعونه وهو يغمسُ طرف فرشاتهِ بالألوانِ الأخضر، الأحمر، الوردي. وتؤكد السيدة رامزي لرفيقها أنّه "منذ كانَ مستر بونسفروت هنا أي منذ ثلاث سنوات، فإن كل اللوحات أصبحت ذات لون أخضر ورمادي، وفيها قوارب بشراعٍ بلون الليمون، وعلى الشاطئ نساء يرتدين ثياباً حمراء ورديّة"(22).

وستترك هذهِ الجولة القصيرة – كما تذكر السيدة رامزي على ما يبدو – أثراً عذباً وقوياً في نفسِ السيد تانسلي، وهي تتذكر شعورَهُ بالزهو الشديد حين كانت تحظى بإعجاب المارة، إنه يرافق امرأة فاتنة، ويحمل عنها حقيبتها؛ وهاهي بعد ذلك تتذكّر حوارها مع السيد وليام بانكس وعبارات الإطراء الرائعة التي سمعتها منه "ليس لدى الطبيعة سوى القليل من هذا الصلصال الذي صاغتكِ منه"، ولعلها أيضاً تتخيّل ما قالَهُ وهو يضع سماعة الهاتف: "ولكنها لا تدرك مدى ما أفاءت الطبيعةُ عليها من جمال بأكثر مما يدركهُ طفل صغير"(23).

وبعد أسطر من هذا القول نقرأ – ولا نعلم من المتحدّث: "وكانت ماضية في نسج ما بين يديها من جوارب، وقد أحاط بوجهها ذاك الوشاح الأخضر الذي ألقتهُ فوق رأسها الذهبي، وتحرّكت هذهِ الآية من آيات مايكل آنجلو..."(24).

وبغض النظر عمن أطلق هذا الوصف على السيدة رامزي، فإنّه سيستدعي في أذهاننا مجموعة بورتريهات لوجوه نسائية أبدعها مايكل أنجلو (انظر الملحق) وقد نجد بينها وجهاً مُحاطاً بوشاحٍ ما، وسنتخيّل من خلالهِ صورة للسيدة رامزي.

على أنّ ظلال الفن التشكيلي وأفياءَه ستصبح أشد حضوراً وكثافةً، وعلى مدى صفحاتٍ طوال حين نتابع ليلي بريسكو؛ وهي ترسمُ لوحتها الغريبة التي تبدأ ومنذ المقاطع الأولى من الفصل الأوّل، ولا تنتهي إلا مع الكلمة الأخيرة من الرواية.

منذُ المقطع الرابع من الفصل الأوّل تضعنا الروائيةُ أمام الرسّامة ليلي بريسكو وهي ترسُمُ السيدة رامزي تقرأ لابنه جيمس خلف النافذة.

وستصلنا المعلومات الوفيرة عن ليلي تباعاً ومن خلال تصرّفاتها؛ فهي شديدةُ الحساسيّة تجاه الناس من حولها، ولا يمكنها أن تشعر بالراحة ومن ثمّ بالقدرة على الرسم إذا ما وقفَ أحد إلى جانبها وتابَعَها، وهي ترفضُ أن يدقّق أحدٌ بلوحتها في أثناء قيامها بالعمل..

وكأن هذهِ التصرّفات هي استعدادات مسبقة للدفاع عن النفس ضد الآخر... ولا سيّما الرجلُ في حالتنا هذهِ، لقد عانت – على ما يبدو – شأنها شأن نساء عصرها من تسلّط الرجل، وليس لنا أن ننسى أن رواية "إلى المنارة" في وجهٍ من وجوهها هي احتجاجٌ صارخٌ على تسلط الرجل، الرجل الأب ربّ الأسرة.. والرجل الصديق وهي انتصارٌ للمرأةِ الرقيقة، الجميلة، المبدعة... كالسيدة رامزي والآنسة ليلي... وهذا يذكّر على الفور بمواقف الروائية وكتاباتها الأخرى في هذا السياق، كما رأينا في كتابها "غرفة تخصّ المرءَ وحده" (25) حيثُ تدعو بحرارة إلى حرية المرأة ولاسيّما المبدعة، وإلى استقلاليتها فببساطة كي تستطيع المرأة أن تكتب الأدب لا بد لها من غرفة تخصها وحدها وبعض المال... إلخ.

إذاً فنموذج ليلي بريسكو – بصورةٍ من الصور – استمرارٌ لرؤية فرجينيا وولف حول المرأة التي ينبغي أن تسعى إلى استقلالها وتحقيق خصوصيتها، ولكنّها هنا تعاني من تسلط الرجل وآرائهِ المسبقة، هاهوذا السيد تانسلي يهمس في أذنها: "إن النساء لا يستطعنَ الرسم، وهنّ لا يستطعنَ الكتابة..." (26) وعليها بالتالي أن تثبت العكس، وهاهي ذي ترتجفُ كلّما أحست بمرور السيد رامزي قُربَها، وترجو ألا يُحرجها ويحدّق في اللوحة، وإذا كانت هذه التحديات آنيّة مُباشرة، فإن تحديداً آخر يلوحُ في أفق الرواية، بعيداً غير مباشر...إن الفنان الرجل قد وضَعَ نماذجَ فنيّة يصعبُ الآن تجاوزها أو اختراقها؛ وقد لاحظنا ذلك في الصفحات الأولى من الرواية حين كانت السيدة رامزي تحدّث السيد تانسلي عن الفنان بونسفروت، الذي عاش في هذا المكان ثلاث سنوات، فإذا بِهِ يقدّمُ لوحاتٍ ستصبحُ نماذجَ لا يمكن الخروج عليها – إنّه التقليدُ والقيود حتى في الفن التشكيلي – لقد أصبحت كل اللوحات بعد السيد بونسفروت "ذات لون أخضر ورمادي وبها قوارب بشراعٍ بلون الليمون، وعلى الشاطئ نساء ارتدينَ ثياباً حمراء ورديّة.."(27).

وهذا ما سنقرؤه في واحدة من المنولوجات الداخليّة للفنانة ليلي وقد توقّفت مع السيد بانكس أمام لوحتها، وراحا للوهلة الأولى ينظران إلى السيدة رامزي وهي خلف النافذة تتابع حركة السُحب والأشجار في تمايُلها ويدورُ بخلدها كيف أن هذهِ الحياة التي تكتملُ من أحداثٍ منفصلة نعيشُها مَرّةً واحدة بعد الأُخرى، تبدو متماسكة كموجةٍ ترتفعُ بالإنسان وتهبط لتُلقي بهِ أخيراً على الشاطئ.. تشعُرُ ليلي أيضاً بذلك الاستغراق العاطفي الذي يعيشُهُ السيد بانكس تجاه السيدة رامزي، فتنصرفُ إلى تأمّل لوحتها قليلاً خلال ذلك:

وشعرتْ بأنها على وشك البكاء. لقد كانت اللوحة بالغة السوء! – لقد كانَ في وسعها أن تجعل منها شيئاً مُغايراً. وكان يمكن أن تخفّف من جدة الألوان الزاهية لتصبح باهتة. وهاهي الخطوط أثيريّة القوام. وهذا ما سيكون من رأي بونسفروت فيها. وإن لم يكن هذا هو رأيها بالتحديد.

إنّها ترى الألوان مشتعلة داخل إطار من الصُلب وترى انعكاس جناح فراشة مستقرّة

فوقَ عقدِ إحدى الكاتدرائيات. ولم ترَ فيما عدا هذا سوى القليل على صفحة لوحتها. وهي أشياء لن يراها أحد. وهذهِ اللوحة لن يُقدّر لها أن تعرض.. إلخ"(28).

ولكن ليلي مع ذلك أمينة لرؤيتها الخاصة، وهي ترفض أن تكون تابعة ومقلّدة لرؤى الفنانين الآخرين، ولاسيما الرجال، وقد لمسنا ذلك منذ المقطع الرابع من الفصل الأوّل حين قرأنا أيضاً في واحدة من منولوجاتها:

"كانت خلفيّة اللوحة بنفسجيّة اللون، وكان الجدار ناصع البياض ولم يكن من الأمانة في شيء أن تعبث بأيٍّ من اللونين لأنها تراهما كذلك، وإن كانَ من الأوفق منذ زيارة مستر بونسفروت أن يبدو كل شيء شاحباً رقيقاً، فيه شفافيّة ومن تحت هذهِ الألوان توجد خطوط الصورة. وإنها لتراها الآن واضحة جليّة وهي تتأمّلها... كان ذلك حين أمسكت بالفرشاة بين أصابعها فتبدّلَ كل شيء. ففي هذهِ اللحظة الوامضة بين الصورة المرئيّة، وبين قطعة النسيج التي أمامها تملّكت منها شياطينها التي طالما دفعت بدمعها إلى عينيها، وجعلت من هذهِ المرحلة من تصوّرها مرحلة قاتمة. رهيبة في حياة أيّ طفل. وهكذا كانت تشعر دائماً – إنها في صراعٍ دائب مع مختلف المفزعات للاحتفاظ بشجاعتها فتردّد: ولكن هذا ما أراه. إنه ما أراهُ فعلاً"(29).

وسيكون للوحة ليلي بريسكو دورٌ كبير في إضاءة كنه العلاقة الخفية بين السيدة رامزي والفنانة؛ وسنكتشف بعد تفكير عميق بعباراتِ ليلي التي تسوقُها ضمن مناجاتها الداخليّة عن اللوحة، وعمن تمثّله اللوحة علاقةً معقدّة مركبّة جوهرها الأساس هو الحب، وقد يكونُ حُباً مثليّاً:

"وذكرتِ الآن ما كانت بسبيل قولهِ عن مسز رامزي. ولم تكن تدري كيفَ ستصوغُهُ كلاماً، وإن كانت تعرف أنّه مما يقال في معرض النقد. لقد ضاقت ذرعاً بما لمستهُ، في تلكَ الليلة من نزعة السيطرة. وفي متابعتها لنظرة مستر بانكس تجاهها دار بخلدها أن ما من امرأةٍ يمكن أن تعبد امرأة أخرى بهذهِ الكيفيّة التي يعبدها بها. وليس أمامهما سوى أن يجدا ملاذاً في ظل ما يضفيهِ عليهما مستر بانكس. وبتطلعها إلى حزمتِهِ الضوئيّة أضافت إليها من لدنها شعاعاً مختلفاً، اعتقاداً منها بأنها من دون أدنى شك أكثر الناس بهاءً (وهي مكبّة على كتابها) غير أنّها، في الوقت عينه، تختلف عن الصورة الكاملة التي يراها الناس هناك. ولكن فيمَ هذا الاختلاف؟ وكيف كان هذا الاختلاف؟ بهذا تساءلت فيما بينها وبين نفسها وهي تسحّج الممزوج اللوني من الأزرق والأخضر الذي بدا في عينيها على لوحتِهِ جافاً غليظاً لا حياة فيه"(30).

وفي الفصل نفسه بعد حوالي صفحة نقرأ المقطع التالي: "وفي مجلسها من مسز رامزي وقد طوقت ساقيها بذراعيها مقتربةً منها على قدر الإمكان، مبتسمةً إذ يتبادر إلى ذهنها أن مسز رامز لن تعرف السبب فيما تفعله. وقد جال في خاطرها كيف أنّها في ثنايا عقل المرأة وقلبها التي تلامسها جسمانياً توجد لوحات تحملُ نقوشاً مُقدّسةً، مثل كنوز مقابر قدامى الملوك، والتي إذا ما تسنى للمرء أن يتفهّم كنه ما تعنيه لتعلّم كل شيء، وإن كان لن يقدّر لهذهِ الرموز أن تُعلن على الملأ، أيّةُ وسيلة هذهِ التي يمكن للمرء بها أن ينفذ إلى الخلايا السريّة؟ وما هي الوسيلة التي يصبحُ بها المرءُ كالماء صُبَّ في وعائهِ، سيولة واحدة لا تنفصل

ذرّاتُهُ عن ذرات من يعبدُ: هل يتأتّى هذا للجسد أو للعقل، تختلط في ثنايا ذهنهِ ذرات الاثنين معاً؟ أو في حنايا صدرهِ؟ وهل يمكن أن يجعل الحب، كما يسميّهِ الناس، منها ومن مسز رامزي واحداً (....) وهذا ما كان يدور بخلدها، وهي تُسنِدُ رأسها إلى ركبةِ مسز رامزي"(31).

لقد كشفت هواجسُ ليلي حول اللوحة ومكوّناتها وما إلى ذلك طبيعة العلاقة القائمة أو المحتملة بين المرأتين، وكثير من الخصال الجوهريّة في أعماق الشخصيتين معاً، وهاهي ذي ترمزُ لها بمثلثٍ أرجواني اللون — وهو رمزٌ جنسي إلى حدٍ ما — وحين يسألها السيد بانكس عمّا يمثّلهُ هذا المثلث معترضاً بصورةٍ ما، تخبرهُ أنها صورة للسيدة رامزي وهي تقرأ لجيمس، وتشرح له الأمر قائلة إن الصورة ليست لهما. أو ليست كما فهما، وإنَّ ثمّةَ مفاهيم أخرى أيضاً، يمكن إضفاء الخشوع عليها ببعض الظلال هنا. وشيء من الضوء هناك. مثلاً إن الأم والابن يمكن أن ينتقلا إلى الظل من دون أن يعني هذا عدم التبجيل... (32).

ويستغرق الحديث عن اللوحة مساحةً غير قليلة من الفصل الأوّل وينتهي دون أن نعلم مصير اللوحة، بل مصير الشخصيات أيضاً.... ولن تُذكَرَ لوحةُ ليلي في الفصل الثاني بالتأكيد...

لكننا ومنذ بداية الفصل الثالث والأخير "المنار" نعود من جديد إلى الفنانة وقد نصبت حامل لوحاتها في المكان نفسه، وهاهي ذي تعودُ لترسم السيدة رامزي وهي تقرأ لابنها، السيدة رامزي التي توفيت قبل حوالي عشر سنوات وجيمس الذي يرافقُ الآن والِدَهُ في القارب نحو المنار.. إنها ومن خلال هذا الفصل تستحضر كل شيء عن شخصيّة لوحتها الرئيسة بألمٍ وحسرة، وتستعرض في ذهنها طرقاً للبداية وكيف سترسُمُ الكتل المختلفة ولاسيّما هذا السور الذي تراهُ أمامها الآن وقد حملتهُ معها بألوان النباتات الخضراء والزرقاء والبنيّة وهي تسير في طريق برومبتون، أو وهي تمشط شعرها. واكتشفت أنها كانت ترسُمهُ دائماً، وستفعل ذلك الآن على الأرجح ولكنها ستشعر على الفور بالفرق بين تخطيط اللوحة في الهواء بعيداً عن اللوحة ذاتها وبين الإمساكِ بالفرشاة فعلاً ووضع اللمسة الأولى. إنّه أكبر فرق في العالم — على حد تعبيرها — هاهي ذي ترفَعُ الفرشاة وتشعر بلذةٍ شديدة رغم حَيرتها العارمة. من أين تبدأ ؟ أين تضع اللمسة الأولى؟ إن من شأن هذهِ الخطوة الأولى أن تجرّها إلى العديد من المخاطر. وإلى سيل من القرارات، التي لا يمكن تغييرها... "(33).

ونلاحظ أن اللوحة إنما هي الحياة نفسها بكل ما فيها.. وهي تحتاج إلى قرارات أحياناً، ومن شأن الخطوة الأولى أن تقودك في اتجاهٍ سيكون من الصعب العودة منه، وسيترتب على ذلك مواقف وتصرّفات وقرارات قد تكون خطيرة... وربّما لهذا السبب لم تنتَهِ اللوحة قبل عشر سنوات... إنها ليست مجرّد صورة لـ مسز رامزي وهي تقرأ لابنها، بل هي مجمل حياة الأسرة.. وينبغي للفنانة أن تعايشها حتى النهاية... بدءاً من حُلم زيارة المنارة أو الوصول إليها وانتهاءً بتحقيق الحُلم... ولهذا فسيكون عليها أن تتحرك في أعماق ذاكرتها من الماضي البعيد إلى الحاضر، مستحضرةً كل ما شاهدته وعاشتْهُ؛ ستتذكر السيدة رامزي في لحظات ومواقف ما عرفناها في الفصل الأول وستبكي خفيةً، ونحس بأن اللوحة غريبة عَمّا ألفناهُ من لوحات؛ إنها لا تريد أن تكتمل، إنها

تكافح كي لا تكتمل، الفنانةُ تحاول، ولكن عملية إنهاء اللوحة مقترنة بشكلٍ غير واعٍ بالإحاطةِ بكل ما يتعلق بموضوعها.. ثمّ لكأنّها تسيرُ مع النص السردي، ولن تنتهي إلا بانتهائِهِ ولهذا كلّه ستكتملُ اللوحة في السطر الأخير من العمل وبعد أن ترى ليلي وتحس أن السيد رامزي ومن كان معه في القارب قد وصلوا إلى المنارة ورسوا على شاطئها، هاهي الأسطر الأخيرة من الرواية تنقُلُ لنا ما طال انتظاره: " هاهي لوحتها... نعم بكل ما فيها من ألوان خضراء وزرقاء خطوطها تسير إلى أعلى وعبر اللوحة تحاول أن تقول شيئاً، قد تُعلق هذهِ اللوحة في الصندرة، أو يحطمها أحد ما، لكن ما أهميّة ذلك وجهّت ليلي إلى نفسها هذا السؤال وهي تمسك فرشاتها مرّة أخرى. ونظرت إلى درجات السُلّم فوجدتها خاوية ونظرت إلى لوحتها فوجدتها مظلمة بعض الشيء.

وبتركيز مُفاجئ، وكأنّها رأته واضحاً في لحظة واحدة فرسمت خطاً هناك في مركز اللوحة. لقد أتمتها. لقد انتهت – وفكرت ليلي وهي تضع فرشاتها وهي تشعر بإنهاك شديد، نعم. لقد وجدتُ إلهامي. "(34)

هوامش:

1ـ فرجينيا وولف – المنار – ترجمة جريس منسي، روايات الهلال، عدد 292، ابريل 1973، القاهرة، ص7.
2ـ نفسه، ص7.
3ـ نفسه، ص8.
4ـ نفسه، ص18.
5ـ نفسه، ص29
6ـ نفسه، ص32.
7ـ نفسه، ص 35.
8ـ نفسه، ص 66
9ـ انظر. ص 76.
10ـ نفسه، ص 110
11ـ نفسه، ص 113.
12ـ نفسه، ص 114.
13ـ نفسه، ص 117.
14ـ نفسه، ص 118.
15ـ نفسه، ص 126.
16ـ نفسه، ص 147.
17ـ نفسه، ص 160
18ـ نفسه، ص 180.
19ـ نفسه، ص (22- 23).
20ـ نفسه، ص 25.
21ـ نفسه، ص 26
22ـ نفسه، ص 16.
23ـ نفسه، ص 30.
24ـ نفسه، ص 30.
25ـ انظر ترجمة الكتاب الصادرة عن مكتبة مدبولي، ت: سميّة رمضان، القاهرة / 2009
26ـ إلى المنار، ص 46.
27ـ نفسه، ص 16.
28ـ نفسه، ص46.
29ـ نفسه، ص 21.
30ـ نفسه، ص (46، 47).
31ـ نفسه، ص 48.
32ـ نفسه، ص 50.
33ـ نفسه، ص 134.
34ـ نفسه، ص 180.

□□

التزل في شعر نزار قباني..

□ أ. د. أحمد علي محمّد

1ـ تفتقت عن فكرة الجمال في الفكر الفلسفي قيمٌ لا تنحصر، أبرزها الجمال والرقة والروعة، وهذه القيم أيضاً تولدت منها سلسلة من المفهومات كأن تندرج الرشاقة واللطف والرفق والرأفة والحب تحت إطار الرقة، ويندرج الجلال والهيبة والخوف تحت إطار الروعة، وإذا كانت فكرة الجمال إحدى المقولات المنطقية، بمعنى أنّها تصوّر مجردٌ كلي شديد العمومية، أو أنّها أوصاف الموجود فيما هو موجود بحسب التعبير الفلسفي (1)، فإنّ ذلك يقتضي أن يكون وجودها في عالم المعقولات، بيد أنّ لها وجوداً في العالم الطبيعي يتراءى لنا من خلال ظواهر موضوعية ونفسية في آن، ويذهب الظنّ عند كثير من علماء الجمال أن تلك الظواهر بمفهوماتها المتباينة لا تخرج عن حدود التمثيل، لذا قال كانط :" ليس الفنّ تمثيلاً لشيء جميل، وإنّما هو تمثيل جميل لشيء من الأشياء (2)،

وهذا يعني أنّ تلك القيم العلوية أو العقلية، لا تشخص لنا في العالم الطبيعي إلا بصورة منقوصة، أو أنها صور لا تنطوي على قدر واف يمكننا من لذة إيقاف الزمن والإمساك بالمستقبل في نبض الحاضر(3)، فهي وإن كانت موجودة بالفعل، إلا أنّ لها انبعاثاً في الصورة التي يشكلها الفنّ أساساً، من هنا برزت نظرية "الفنّ للفنّ"، لتحدّ من سطوة فكرة المحاكاة الأرسطية التي تقول: إنّ الفنّ مجرد محاكاة وصدى للعالم الطبيعي، في حين زعم أنصار تلك النظرية " أنّ الفنّ يخلق الجمال فهو وإن كان موجوداً في العالم الطبيعي إلا أنه ليس بشيء ما لم يشر إليه الفن، فبإشارته تلك يعمق إحساسنا به، فكأنه يخلقه من جديد، وبلغة أخرى كأنه يعيد تشكيله ممزوجاً بالإحساس الإنساني، فيشع الجمال وتشخص مكنوناته، وهذا يعني أنّنا بحاجة دائمة إلى فنان لينبهنا على ظواهر الجمال في الطبيعة،

بطريق حساسيته المفرطة التي تصنع لنا عالماً حافلاً بالأخيلة التي تلوح على هيئة ظواهر حسية تقع تحت السمع والبصر.

2ــ التعطف والتنزّل من ألفاظ علماء الجمال الذين تكلموا عن ظواهر الرقة، وقد أنيطا أساساً بعاطفة الحب، فكأنّما اختصت هاتان الكلمتان بالدلالة على الأنوثة، من أجل ذلك مثّل اليونانيون القدماء الرقة بثلاث نساء جُعلن من الآلهة : أغلايا وأفروديت وثاليا. يقول غويو: " الرقة قبل كلّ شيء تعبير عن الحب، ولهذا كانت محبوبة، ولا تستطيع الفتاة أن تبلغ الدرجة القصوى من الرقة قبل أن يعتلج قلبها بعاطفة الحب "(4).

العاطفة إذن تأخذ بباب واسع من الرقة، أعني من الجانب النفسي والإيحائي، على أنّ للرقة جانباً خارجياً تمثله الحركات اللطيفة التي تُؤدى بصور انسيابية ومن دون تعمّل أو تكلّف، وهي فوق ذلك كلّه حركات خارجية تبرز في العالم الموضوعي وكأنّها طبع في الكائن، ولهذا تعددت جوانب الرقة في العالم الموضوعي وفي الفنّ على حدّ سواء، " وإذا كان الماء من أكثر العناصر الطبيعة تمثيلاً للرقة واللطف ولاسيما حين ينبجس من الينبوع صافياً رقراقاً ثم يسيل فوق الحصا منحدراً مستسلماً للمجرى المائل، حتى إذا صادف حاجزاً أنشأ قليلاً من الزبد الأبيض وتسرّب بلطف من خلال الحاجز أو دار حوله، فإذا استقر في بركة غدا كالمرآة صفاء وصقلاً وأوحى بالوداعة والخصب والازدهار"(5)، فإنّ اللطف والنور والخير على رأس الفضائل الممثلة في عالم المعقولات، من أجل ذلك لا يملك المرء على نحو ما يشير رافيسون إلا أن يشعر بنوع من الاستسلام إزاء كل ما هو لطيف رقيق، فكأن ذلك الاستسلام تنزّل منه وتعطّف، ومن ثمّ فإنّ ذلك الاستسلام يفضي إلى لون من التأمل الفنّي الذي يستشف من خلاله الإحسان لمناحي الرقة "(6).

التعطّف وتنزّل استسلام لكلّ ما هو لطيف رقيق، وإذا ما حاولنا التماس شواهد تثبت ذلك المعنى من شعر نزار قباني وجدناها تفوق التصور لصلة شعره عامة بالحب على نحو يشخص وكأنه سمة أساسية من سمات الشعرية لديه.

3ـ يشكّل شعر نزار قباني انزياحاً ذا شأن في تاريخ الغزل العربي، ذلك لأنّه عمد إلى تحطيم مركزية الرجل / العاشق في ذلك الموضوع، فصاغ العاطفة الأنثوية في الحب بصورة تلائم طبيعة المرأة، من أجل ذلك بدا موضوع الحب أنثوياً خالصاً، لهذا تشفّ كثير من النماذج الشعرية التي خصها بموضوع الحب عن جانب قلما طالته أشعار سابقيه، الذين تقمصوا شخصية المرأة وتكلموا على لسانها بوصفها منفعلة في ذلك الموضوع، وليست فاعلة فيه، لذا انطوت كثير من التفصيلات الأنثوية في موضوع الحب في الغزل العربي، في حين بدا عند نزار موضوعاً تصوغه المرأة مبرزة من خلاله أدق خلجات فؤادها، إنّه خطاب أنثوي تحلى برقة متناهية ، يقول(7):

أخرج من معطفه الجريده

وعلبةَ الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوب في الفنجان قطعتين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرفَ الشوقَ الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلفاً وراءه الجريده

مثلي أنا وحيده

يحسب المرء هنا أنّ قصة الحب غير ناجزة، بوصف المرأة هنا متكلمة عن عاطفة أنثوية لم تلق أدنى استجابة من الرجل، وقد انعقد إحساس بنفي وجود الحب في النّص، ذلك لأن الثنائية التي يقوم عليها موضوع الحب غير محققة، أعني أن يكون هنالك رجل وامرأة يتبادلان تلك العاطفة التي تُشعل مثل هذا الموضوع في الغزل عامة.

بيد أنّ هنالك نوعاً من التعطّف تحقق من خلال عاطفة رقيقة كامنة في النّص، ومتلق استسلم لتلك العاطفة، وبهذا المعنى اكتملت عناصر موضوع الحب ، ليس بين امرأة ورجل، بل بين نص وقارئ .

نحن عملياً في موضوع الحب نرغب في الاطلاع على قصص العشاق المكتملة، غير أنّ النّص هنا يحدثنا عن قصة خسرت أحد جناحيها أعني الرجل، وكنا نتمنى أن تكتمل وهذا تعاطف، بيد أن الموضوع اكتمل حين انزاح عن سياقه المعهود، ليتيح لنا المشاركة فيه، فنشغل المساحة الخالية، لتتولد قصة حب طريفة بيننا وبين النّص، وبذلك يملأ المتلقي في مثل هذه الحال جانباً من الموضوع، وهذا تعطّف واستسلام، إننا لا نملك إزاء هذا الموضوع المثير للعطف إلا التعطف، لأننا أمام رقة العاطفة الأنثوية لا نملك سوى الاستسلام.

ومن جانب آخر نرى التعطّف متحققاً حين استسلمت المرأة المتكلمة لإحساس ينفي وجودها في صورة الموضوع، مع محافظتها على وجود مؤثر فيه، بوصفها فاعلة ومنفعلة فيه في وقت واحد، ذلك لأنّها متكلمة غير موصوفة، وهذا جانب مهم وانزياح ذو شأن يبيّن مسافة انحراف الخطاب الأنثوي هنا عن الخطاب الغزلي العام، الذي كان يجعل المرأة موصوفة غير متكلمة، وأمّا الإحساس الهامشي الذي أقصى المرأة عن محور اهتمام الرجل هنا، فله دلالة مهمة كونها هنا هي العاشقة، وأنّ الرجل لا يلقي لها بالاً شأنها في ذلك شأن الجريدة المهملة، ومجال التعطّف هنا وحدة الحال بين الجريدة والمرأة، بيد أنّ فارقاً يشخص من خلال التعطف هنا يتمثل في كون الجريدة محمولة ومهملة في آن، وهي شيء يتخطاها الاهتمام في حال معرفة مضمونها، في حين أنّ المرأة التي تمثل المشبه في تلك الصورة مهملة من دون أدنى محاولة لمعرفة ما يجول بدواخلها، أعني ليس هناك من يُعنى بالاطلاع على عواطفها، ومن هنا نبت الإحساس المزدوج بين كون المرأة كالجريدة وكونها مختلفة عنها، ومجال الاختلاف يكمن في الغموض الذي استحال جمالاً خارج الاهتمام، والقيمة الفنية لهذا النص كما أعتقد تتمثل في موضوع الانزياح الذي لا يشكّل لنفسه علامة فارقة عن شعر الغزل

عامة فحسب، بل يشكل انزياحاً عن شعر نزار قباني نفسه، لأن التعطّف هنا مثير يلفت انتباه القارئ الذي يتأثر بالعاطفة الرقيقة التي يحملها موضوع النص هنا، وبهذا أسس النص لأول مرة علاقة ضمنية ليس بين المرأة والرجل وفق ثنائية معروفة، بل بين المرأة "النص" وبين القارئ.

4ـ يقدم نزار قباني في بعض شعره نموذجاً لكبرياء المرأة في موضوع الحب، فيرسم من خلاله امرأة تبادل حبيبها الصدود بمثله، إلا أنّه نموذج منكسر سرعان ما يتنزّل بتأثير الرقة، ليقول لنا: إنّ طبيعة المرأة أقرب إلى الرقة منها إلى التصلب(8):

أيظـنُّ أنّـي لُعبـةٌ في يديـه
أنـا لا أفكـرُ في الرجـوع إليـه
اليوم عـادَ كـأنَّ شيئاً لم يكـن
وبـراءةُ الأطفـال في عينيـه
ليقولَ لي إنّي رفيقةُ دربِهِ
وبأنني الحبُّ الوحيدُ لديه
حمـل الزهـورَ إلـيّ كيـف أردُّهُ
وصِـباي مرسـومٌ علـى شـفتيه
ما عدتُ أذكرُ والحرائقُ في دمي
كيـف التجـأتُ أنـا إلى زنديـه
خبـأتُ رأسـي عنـده وكـأنني
طفـل أعـادوهُ إلى أبويـه
وبـدون أن أدري تركـتُ لـه يـدي
لتنـامَ كالعُصـفور بـين يديـه
ونسـيتُ حقـدي كلّـه في لحظـةٍ
من قال إنّي قد حقدتُ عليه

ثمّة خيط يربط هذا النّص بسياقه الغزلي العام، وهو أن من طبع المرأة أن تبدي لوناً من الصدود والهجر، ولا سيما إذا علمت بأن حبيبها لم يخلص في ودها، وكان هذا الحديث يسوقه الشّعراء على مرّ الأعصر على ألسنتهم من باب الشكوى ليس غير، بيد أن حديث قباني لم يجر على لسان الشاعر المحب كالعادة، بل جاء على لسان المرأة التي أحست أنها لعبة بيد محبها، فما كان منها إلا أن تصدّ عنه وتطغى في هجره، ومع ذلك فإنّها لم تصمد أمام رقة الزهور التي قُدمت إليها، فحين قدمت لها الزهور لم تمتلك إلا الإذعان والاستسلام لرقة الورود، فكان ذلك بمنزلة التعطّف الذي جعلها كالوردة في رقتها، فطوت كلّ أحقادها وأقبلت على محبها كأنْ لم يكن بينهما خصام وهجر وصدود.

5ـ المرأة العاشقة في شعر نزار تُقبل على حبيبها بكلّ جوارحها، لا تخفي في التعبير عن حبّها معنى، ولا تطوي شعوراً، ترسل إليه كلّ عواطفها دفعة واحدة، فتغرق نفسها في صدق غير معهود، وهي من ثمّ تُرسل هواجسها لتحيط بعاشقها، فإذا بها ترسم عالماً مترعاً بالرقة، تستميل من خلاله عاشقاً ليس له وجود واضح في النّص، وهو الحيز الضيق الذي كانت تشغله المرأة المعشوقة في الشعر الغزلي السابق، ذلك لأنّ العاشقة هنا تستأثر بكامل الخطاب الغزلي، والفارق الجوهري من جهة الخطاب بين غزل نزار الأنثوي، والغزل الذكوري السابق، أن المرأة في خطابها لا تتلفظ إلا بما يجول بخاطرها، بمعنى أنها متكلمة على ذاتها،

ونادراً ما تصف حبيبها الصامت، وهذه كلها انزياحات تشكل علامات فارقة في موضوع الخطاب الغزلي عند قباني، ذلك لأن تأسيس الخطاب الغزلي هنا مُؤسس باقتراح ذكوري، لكنّه خطاب غائب في نسيج النص، أو كامن وراء الكلمات، ومن هذه الناحية لعب قباني دوراً مهماً في صياغة خطاب أنثوي صادق من الناحية الفنية، فتمثل عواطف المرأة ثم عبّر عنها بوضوح، فقال على لسانها ما لم تستطع البوح به، وهذه مسألة ربما جازت مفهوم الصدق الفني الذي تكلم عليه النقاد، ومعناه تمثيل التجربة للمتلقي كما لو أنّها حدثت بالفعل، ذلك لأننا حين نقرأ غزل قباني لا نقرأه بوصفة تجربة ذكورية، بل بوصفه تجربة أنثوية، ولكن رجلاً أذاعها، فأفصح عن مكنونات نفسية لم يتهيأ للمرأة أن تبوح بها بمثل الجرأة التي تتحلى بها الخطابات الأنثوية في نصوصه، وليس ذلك فحسب بل إن المرأة أحياناً تنظر إلى الكلام الذي صاغه قباني على لسانها بريبة، لأنها لم تكن في صميم تكوينها تتنزّل وتهبط إلى المستوى الذي تشغل فيه كلّ مساحة قصيدة الغزل، لأن التنزّل بهذا المعنى يجردها من صفات شعرية خلعها عليها الشعراء العشاق طيلة قرون مضت، وهي في أعماقها لا تريد أن تخسر ذلك المجد الشعري الذي غدا ملكاً لها، وصار من أجل ذلك صرحها الجمالي لا يطاوله صرح في عموم الشعر العربي، ومع ذلك يمثّل شعر قباني جانباً مهماً من الناحية النقدية يمكن أن يثري التاريخ الشعري الهائل الذي تشغله المرأة في القصيدة العربية، يقول(9):

لا تغضب مني لا تغضب
فأنا قطتك الشاميه
اتركني ألعب كالسنجاب
على الأدراج العاجيه
داخل قبضتك السحريه
أمنيتي تلك وما عندي
أغلى من تلك الأمنيه
لو أملك زاوية بيديك
لكنت ملكت البشريه
ضيمني في أحراج يديك
سئمت سئمت المدنيه
حيث الأشجار بلا عمر
حيث الأزمان خرافيه
أرجعني صافية كالنار
وكالزلزال بدائيه
حررني من عقدي الأولى
مزق أقنعتي الشمعيه
وادفني تحت رماد يديك
شهيدة عشق صوفيه

لم تعد في قصيدة الغزل عند نزار حدود يحظر على المرأة تجاوزها، وليس هناك موانع تصد خطابها الأنثوي من السيطرة على مساحات القصيدة، لأنها ذاتٌ متكلمة واعية مفكرة، تعي أن الحب بالصورة الجارفة معيار الصدق، والطريف في الأمر أنّها في النّص السابق تصرّ على أن يشكلها الرجل لتغدو فاعلة في الحب، أو أن تصير مقبولة لتحوز إعجابه، والواقع أنّ التشكيل الذي يقترحه

النّص ما هو إلا امتداد حقيقي لصرح الغزل، ففيه إضافات نادراً ما التفتت إليها أشعار الغزل في السابق، فإن كان الصرح الجمالي الذي بناه الشعراء للمرأة في مختلف العصور تشكل من خلال وعي العاشق لما رآه جميلاً في ظواهر الوجود، إذ الشّعر بوصفه ضرباً من الفنّ يعمد إلى التشكيل ولاسيما فيما يتصل بصورة المرأة، إذ أُقيم لها فيه صرح باهر أسهم الشّعراء منذ الجاهلية في تأسيسه وإتمام بنائه، وإذا ما دققنا النّظر في ذلك الصرح وجدنا الشّعراء قد استعاروا له أجمل ما في عناصر الوجود من صفات، حتّى لكأنّهم تخلوا من الوصف ما يلائم شَعرَ المرأة فلم يجدوا أروع من سواد الليل، ثم فتشوا عمّا يوافق بياضها فلم يروا أحسن من ضياء الشمس ونور القمر، وكذلك وجدوا شبهاً بين عينيها وعيني المهاة، وبين جيدها وجيد الظبية، وبين قدّها والقضيب، وبين نعومتها والكثيب، فاستعاروا كلّ ذلك لها، وقد رُكّبت كلّ هذه الصفات في صورة واحدة في الشّعر فصارت تخص المرأة، وقد لا يكون لها من ذلك التشكيل سوى الاسم.

أما النّص الذي بين أيدينا فيضيف لذلك الصرح معنى جديداً يتمثل في إعادة تشكيل الصورة الأنثوية لتكون فاعلة في موضوع الحب أصلاً، لقد أرادت أن تكون رقيقة كالقطة الشامية، ومتوثبة كالسنجاب، و صافية كالنار وبدائية كالزلزال ، ثم أنها لا تستلذ الصروح، ولا تطمح في العلو، لأن الحب تنزّل وتعطّف إنه بمعنى آخر ذوبان وتوحد، ولا يكتسب معناه إلا إذا دفنت بين أصابع يدي حبيبها .

5ـ تمثل المرأة في غزل قباني جانباً بطولياً لعبه البطل العاشق في موضوع الغزل عامة، ذلك لأنّ في الغزل حماسة وضرباً من البطولة، إذ الشاعر البطل الذي كان يقارع الأقران ويجول في ساحات الوغى ويصادم الفحول، يفخر بصنيعه هذا كما كان يفخر بتذلله لمحبوبته، وليس ذلك فحسب بل كان يفخر بتفانيه من أجل الحبيبة، وقد تصرف قباني في طبيعة العشق هذه لتقوم المرأة بوصفها عاشقة بالفعل البطولي نفسه، وهو أمر ينطوي على ضرب من المفاخرة أيضاً، يقول(10):

متى ستعرف كم أهواك يا رجلاً

أبيع من أجله الدنيا وما فيها

يا من تحديت في حبي له مدناً

بحالها وسأمضي في تحديها

لو تطلب البحر في عينيك أسكبه

أو تطلب الشمس في كفيك أرميها

أنا أحبك فوق الغيم أكتبها

وللعناقيد والأقداح أسقيها

أنا أحبك يا سيفاً أسال دمي

يا قصةً لستُ أدري ما أسميها

فإنّ من بدأ المأساة ينهيها

وإن من فتح الأبواب يغلقها

وإن من أشعل النيران يطفيها

يا من يدخن في صمت ويتركني

في البحر أرفع مرساتي وألقيها

ألا تراني ببحرِ الحب غارقةً

والموج يمضغ آمالي ويرميها

انزل قليلاً عن الأهداب يا رجلاً

ما زال يقتل أحلامي ويحييها
كفاك تلعب دور العاشقين معي
وتنتقي كلمات لست تعنيها
ارجع إلي فإن الأرض واقفة
كأنما الأرض فرت من ثوانيها
ارجع فبعدك لا عقدٌ أعلقه
ولا لمست عطوري في أوانيها
لمن جمالي لمن
شال الحرير لمن
ضفائري منذ أعوام أربيها
ارجع كما أنت صحواً كنت أم مطراً
فما حياتي أنا إن لم تكن فيها

هذا ضرب آخر من التعطّف والتنزّل، أعني أن تلعب المرأة دور البطولة في موضوع الغزل، مع أنّ هذا الجانب يبدو بعيداً عن الرقة، لا بل يبدو بعيداً عن طبيعتها، إلا أنه من مقتضيات العشق ومن موجبات الغزل. فإذا كانت المرأة هي التي تبوح بعاطفة الحب فإنّ عليها أن تستوفي صفات العشاق، لأن العاشق يتوق إلى إنجازات خيالية لدوام فعل العشق، سرعان ما تتحول إلى إنجازات شعرية تصور لنا أن بوسع المرأة أن تفي بمقتضيات الموضوع الغزلي الذي أنيط بها، وصارت لهذا السبب متكلمة عليه، وفاعلة فيه، لأن طبيعة المرأة المتمثلة بالرقة والنعومة والضعف تنأى بطولات العشاق وتهورهم وجرأتهم في مجاوزة الحدود، كل الحدود، وعليه نجد للقصيدة الغزل الأنثوية عند قباني إنجازات شعرية مهمة تخطت فيها طبيعة المرأة المحدودة، لتمسي عاشقاً بطلاً عنيدا وعنيفاً، لهذا كان بوسعها كما يقول النص أن تبيع الدنيا بأسرها من أجل حبيبها، وتتحدى المدن، وتسكب البحر في عيني من تود، وترمي الشمس في كفيه، وتكتب قصة حبها فوق الغيم، وتسقيها للأقداح وللعناقيد، هذه كلها بطولات لا نظير لها في تاريخ العشاق الذكور، من أجل ذلك نهضت قصة الحب الأنثوية عند نزار على تحد لم يمتص كامل رحيقه من الشعر السابق لأن له معنى أقرب إلى التعبير عن حريتها وكينونتها، وبطولتها الحقيقية إنما هي امتلاكها حرية القول وحرية الفعل.

وخلاصة القول: التعطف في شعر قباني الأنثوي يحيل على إنتاج خطاب أنثوي لا يصيب حظاً من الرقة فحسب، كما أنه لا يبوح بعاطفة ظلت طي الكتمان طيلة العصور الماضية، بل يؤسس جانباً جديداً في شعر نسوي بالإنابة، والإنابة نقلت كامل الخطاب من فم رجل ينقل عواطف امرأة إلى خطاب أنثوي كامل **يتجلى من خلال مضمراته، ليظهر الفارق بين خطاب شاعر و خطاب شاعرة في موضوع فني كموضوع الغزل، إذ الشاعر كثيراً ما يخرج غزله إخراجاً فاضحاً، لأنه في صميم موضوعه الغزلي يبدو مفتخراً، وإذا ما تذلل للمحبوبة، في موضع، بدا في موضع آخر متحدثاً عن رجولته وعنفوانه وبطولته، ليقول من خلال غزله: إنه مع جسارته وثبات قدمه في ساحات الوغى، سرعان ما يهوي في الحب فيكون ذليلاً للحبيب، ثم من قال إنّه يريد أن يتكلم على تذلله في هذا الموضع أو ذاك ؟ إنّها**

الطبيعة التي تتطلب منه أن يكون ليناً في موضع ومتصلباً في موضع آخر، ليكون في الحالين باسلاً بطلاً مفتخراً بكل ذلك. أما المرأة فلا يعنيها من هذه المعاني شيئاً، إلا ما يتصل بمتممات الخطاب الغزلي الذي أشير إليه آنفاً، لأنها لا تتغزل لكي تفخر كما يفخر الرجال، ولا تبوح بأسرار الحب لكي تتحدث عن بطولة تستلزمها المغامرة في هذا الباب أو ذاك، بل تتغزل لتعبّر عن حريتها، وتتغزل لتتكلم على أنوثتها، ثم تتغزل لتدافع عن كينونتها في الوجود. تريد أن تقول من خلال غزلها: إنها موجودة كائنة حرة، وهذا فحوى ما ينطوي عليه خطابها الغزلي.

الهوامش :

1ـ اليافي، د. عبد الكريم 0 بدائع الحكمة، فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، ط دار طلاس دمشق، ص:44

2ـ لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة خليل شطا ط دار دمشق 1983ص:10

3ـ اليافي، بدائع الحكمة ص:77

4ـ المرجع السابق ص:81

5ـ المرجع السابق ص:82

6ـ المرجع السابق ص:84

7ـ قباني، نزار المجموعة الكاملة ص322

8. المصدر السابق

9. المصدر السابق

10ـ المصدر السابق.

□□

قراءات نقدية ..

العتبــــات النصّــــيّة في مجموعــة "عناقيـد الزبـد" للشاعر "وفيق سليطين"

□ قصي عطية*

تمهيد:

لم تكنِ العتبات النّصّيّة، قبل توسّع مفهوم النّصّ، تثير اهتمام النقّاد، ولم يتوسّع مفهوم النّصّ إلاّ بعد التقدّم في التعرّف على مختلف جزئياته وتفاصيله، وقد أدّى ذلك إلى تبلور مفهوم "التفاعل النّصّيّ"، الذي كان أداةً مهمّة تنظر إلى النّصّ بوصفه فضاءً، ومن ثمّ جاء الالتفات إلى عتباته(1)، التي تُعدّ إشاراتٍ دالّةً، ترشد المتلقّي إلى متن النّصّ، وتساعده في استكشاف ما ينطوي عليه من معانٍ ودلالاتٍ غائبة أو مُغيّبة.

مفهوم العتبة النصيّة (Seuils):

العتبات النصّيّة هي كلّ ما يحيط بالنّصّ من عناصرَ ترتبط بعلاقات جدليّة معه، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة؛ لذا تُعدّ دراستها دراسةً للنّصّ من الخارج نصّيٍ، غير أنّها في الوقت نفسه دراسةٌ للخارج بغية إضاءة ما في الداخل نصّيّ من دلالات. وهذه العناصر المحيطة بالنّصّ تتّصل به اتّصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليّته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النّصّيّ، بنيةً وبناءً، أن يشتغل وينتج دلالاته(2)، وهذا الوعي ببرزخيّة العتبة النّصيّة؛ أي انتماؤها للداخل والخارج، يجنّبنا مزالق ادّعاء التّماهي بينها وبين الممارسة النّصيّة، ونسترشد في ذلك بما نصّ عليه (ج. هيليس ميلر J.hilis Miller) في تحديد معنى

* ماجستير في اللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.

البادئة (Para)؛ إذ يراها متعارضة؛ لأنّها، تُعيّن، في الوقت نفسه، البعد والقرب، التّشابه والاختلاف، الجوّانيّة والبرّانيّة، هي شيءٌ متوازٍ لا ينتمي، في الوقت ذاته، إلى جانبي الحدّ الذي يفصل الداخل عن الخارج فحسب، بل إنّها، أيضاً، الحدّ ذاته، الشّاشة التي تقوم غشاء شفّافاً بين الداخل والخارج، فتحقّق امتزاجهما بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنّها تفصلهما وتصل بينهما(3).

العنوان الخارجيّ، ودلالته:

ليس العنوان زائدة لغويّة في النّصّ الأدبيّ، أو عنصراً من عناصره انتُزع من سياقه؛ ليحيل على النّصّ كلّه(4)، بل هو بنيةٌ لغويّة، تتصدّر النّصّ، وتتعالق معه دلاليّاً، وهو جزءٌ عضويّ، ذو دلالة رمزيّة عميقة، بوصفه النواة التي بنى المبدع عليها نصّه.

ويعدّ العنوان أوّل شيفرة رمزيّة يلتقي بها القارئ، وأوّل ما يشدّ انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصّاً أوّليّاً يوحي بما سيأتي(5)؛ لذا تشكّل قراءة العنوان مفتاحاً مهمّاً في تحليل أيّ نصّ أدبيّ، بوصفه علامة نصّيّة تأخذ مكانها البارز في واجهة هذا النّصّ الأدبيّ، وتكمن أهميّة البحث في العنوان بأنّ فكّ رموزه ودلالاته يسهم في تشكيل الدلالة العامّة للنّصّ، وتفكيك الدوال الرمزيّة، وإيضاح الخارج بغية إضاءة الداخل، بوصفه أوّل العتبات النصيّة.

إنّ اختيار العنوان، لا يتمّ بطريقة اعتباطيّة أو تعسّفيّة؛ ذلك أنّه يجب أن يكون بين النّصّ وعنوانه علاقة تناغم وانسجام في إطار دلاليّ كبير، يستقطب السياقات النّصيّة كلّها، فيغدو العنوانُ المحورَ الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه(6)، ومع أنّ العنوان هو آخر ما يضعه الشّاعر، أو المؤلّف، إلا أنّه أوّل ما يتلقّاه القارئ، ويمكن أن نعدّ العنوان نصّاً مُوجَزاً مكثّفاً، يختزن جملة من الدلالات والإشارات المخبوءة داخل النّصّ نفسه، وقد يأتي العنوان، في بعض الأحيان، مخالفاً التوقّعاتِ المرجوّة منه، مُخيّباً الآمالَ التي يبنيها القارئ قبل تلقّي هذا النّصّ، وأحياناً نجد أنّ "العنوان لا يحكي النّصّ، بل على العكس إنّه يمظهر نيّة المؤلّف ويعلن قصديّة النّصّ"(7).

يتألّف عنوان مجموعة "عناقيد الزّبد"، من الناحية التركيبيّة، من تركيب إضافيّ، أسند الشّاعر فيه مفردة "عناقيد" إلى "الزّبد" إسناداً لا تبدو فيه العلاقة الإسناديّة متجانسة، مع أنّ المفردتين تحيلان على الطبيعة، بحكم أنّ الـ"عناقيد" تشير إلى العنب، بينما يشير "الزّبد" إلى الماء؛ أي إلى البحر.

أمّا من الناحية الصرفيّة فهو يتألّف من اسمين، علماً أنّ الاسم غير مرتبط بالزمان؛ لذلك تتوقّف الحركة، إلاّ حركة في الذهن؛ ذلك أنّ الزّبد يتشكّل بعد حركتي المدّ والجزر، حين يضرب الموج الشّاطئ، من هنا نجد أنّ بنية العنوان تشكّل تعبيراً فنّيّاً يُحدث قطيعة فيزيائيّة مع الواقع، ويستثير خيال المتلقّي؛ أي أنّها بنية متخيّلة متشابكة بين الممكن واللاممكن، بين المعقول واللامعقول، وهي بنية يتماهى المتلقّي معها ومع تلك الحالة، التي تتولّد في ذهنه، من عدم إمكانيّة التحقّق.

وإذا كانت العناقيد، عند "المتنبّي"، قد دلّت على الماديّات، والبقاء، وعدم الفناء، في قوله:

نامتْ نـواطيرُ مصـرَ عـن ثعالبهـا

فقـد بشـمن، ومـا تفنـى العناقيـدُ(8)

فإنّ العناقيد عند "وفيق سليطين" دلّت على كلّ ما هو غير متحقّق، وما لا يمكن الوصول إليه؛ أي أنّها أصبحت رمزاً للفناء والتلاشي، حين أضافها إلى "الزبد".

العناوين الفرعيّة:

تتعالق دلالات العناوين الفرعيّة مع الدلالة العامّة للعنوان الخارجيّ، مثل العناوين الآتية: (إقامة، العبور، طريق، خطوط، رؤيا، جدار)، وهي عناوينُ تتألّف من مفردة واحدة، مع الإشارة إلى أنّ صيغة التنكير تغلب على عناوين المجموعة كلّها، فتدلّ على الإطلاق واللامحدوديّة.

إنّ العنوان "إقامة" يحيل على المكان، ويدلّ ظاهريّاً على الرغبة في الاستقرار والثبات في المكان، غير أنّه في حقيقة الأمر ليس كذلك، فإقامته آنيّة مؤقّتة، وعبوره متحرّك؛ إذ يقولُ:

(في الظّلالِ وأمواجها

في ندوب الإشاراتِ

أمضي

أقيمُ عبوري)(9).

من الجليّ أنّ إقامته ليست سوى مضيّ وعبورٍ، وينقلنا هذا المعنى إلى نصّ آخر عنونه الشاعر بـ "العبور"؛ إذ يقول:

(إنّها لحظةٌ للعبورْ

لسرابِ الوصول الذي لا يجيءْ

نحو هاويةٍ اسمها الحياةْ)(10).

إنّ عبوره يتحقّق زمانيّاً عبر لحظة، وكأنّ العبور ارتقى إلى مقام صوفيّ يبلغه الشاعر بلحظةٍ؛ لا ليقيم فيه، وإنّما ليعبر منه إلى مقام آخر، في رحلة البحث المستمرّة؛ لأنّ هذا العبور سيكون باتّجاه (سراب الوصول الذي لا يجيء/ نحو هاويةٍ اسمها الحياة)، فالوصول رغبةٌ في الانعتاق والخروج من هذه الحياة؛ لذلك نجده يصف ذلك العبور بـ "المرير"، مستخدماً أسلوبَ التوكيد، من خلال تكرار جملته الشعريّة، في قوله:

(إنّها لحظةٌ للعبورْ،

إنّها لحظةٌ للعبورِ المرير)(11).

والعبور الذي أوصله في نهاية المطاف إلى (هاوية اسمها الحياة) يستدعي في الذهن ماهيّة الطريق الذي سلكه، وأفضى به إلى نهايته التي يراها هاوية، ويأتي الجواب في النّصّ المعنون بـ "طريق":

في الطريق إلى أرضهِ

يتعثّرُ قلبٌ

وتَدْمى رؤًى ..

وظنونٌ.

في الطريق..

طريقٌ يقودُ البصيرةَ

في عتمهِ

والظّلامُ نُهًى ..

أو عيونٌ

في الطريق إلى قلبهِ

كان يهذي نباتُ الجنونِ.

ويَغوى بهِ..

شاعرٌ مجنونٌ(12).

ليس من قبيل المصادفة أن يعنون الشّاعر نصّه بـ "طريق"، الذي كرّره أكثر من مرّة، واللافت أنّه اختار العنوان بصيغة التّنكير، على الرغم من أنّ هذا اللفظ ورد ثلاث مرّات في المتن النصّيّ بصيغة التعريف، ومرّة واحدة بصيغة التنكير، في قوله: (طريقٌ يقودُ البصيرة في عتمه)، وقد اكتسبت هذه النّكرة بعض التعريف عندما وصفها.

بالتمعّن في بنيّة النّصّ نجد أنّ العنوان كان بمنزلة البوصلة التي تؤشّر إلى الاتّجاه الذي أراد الشّاعر أن يوجّه المتلقّي إليه، وإذا انتبهنا إلى أنّ لفظ "الطريق" يمكن أن يُذكّر أو يُؤنّث، فسنجد أنّ الشّاعر حين وصفه بجملة (يقود البصيرة) اختار صيغة التذكير.

ولكنْ، ما الخطوط التي ترسم معالم الطريق الذي يسلكه؛ للوصول إلى غايته؟ وهل ثمّة وصولٌ يبتغيه حقّاً؟

بالانتقال إلى نصّ آخر معنون بـ "خطوط"، بصيغة التنكير أيضاً، نجد أنّ الشّاعر ينوء تحت ثقل تلك الخطوط الكثيرة التي يتلقّاها في طريقه، على الرغم من أنّ الخطوط علاماتٌ، وإشارات، دالّة في الطّريق، وهي عنصرٌ مساعد في الاستدلال على معالمه، فنراه متذمّراً من كثرتها، في قوله:

ليس غير الخطوط هنا..	**خطوطٌ.. هي الوشمُ يعبر**	**خطوطٌ.. هي المحو إذ**

... **ليس غير سراب المياهِ** ... **ليس غير بقايا كلامٍ** ...	**زنزانةَ الضوءِ ماذا يترجمُ..؟ ـ يقدحُ شاراتِ مَنْ عبروا في ظلام الخطوطِ..**	**يتكلّم فينا ويجتاحُ.. يكتبُ مجهولَهُ.. ويقوّضُ ما كانَ من سقفِ هذي البيوتْ(13).**

إنّ آليّة إنتاج الدلالة تستلزم البحث عن ماهية الـ "خطوط" التي تراكمت أمام الشّاعر، فما عاد يبصر غيرها، ويعرّفها بقوله:

خطوطٌ	**هي الوشم يعبر زنزانة الضوء**
	هي المحو إذ يتكلّم فينا

تذخر هاتان الجملتان بالرؤى والإشارات المعرفيّة، فهما تعيدان بناء الدلالة الحيويّة لمفهوم الـ "خطوط" التي تؤرّق الشّاعر، فهو يلغي ارتباط الدوال بالمدلولات الشّائعة لكلّ من (الوشم)، و(المحو)، ويعيد إنتاجها في سياق شعريّ جديد يطفح بالدلالات المتجدّدة، وينجذب الشّاعر، في بناء صوره الشّعريّة، نحو الحركة والتحوّل، فهو يجعل من المختلف مؤتلفاً، ومن الثابت متحوّلاً، ومن الغياب حضوراً، في نصّ مسكون بإثارة الأسئلة وزعزعة ما استقرّ في أذهاننا، فأوّل ما يتبادر إلى الذهن سؤال: كيف يمكن لهذه الـ "خطوط" أن تكون وشماً يعبر زنزانة الضّوء، أو محواً يتكلّم فينا؟

لقد أسند إلى (الوشم) ثلاثة أفعال، هي: (يعبر، ويترجم، ويقدح)، وأسند إلى (المحو) أربعة أفعال، هي: (يتكلّم، ويجتاح، ويكتب، ويقوّض)، ويشكّل (المحو) بؤرة إشعاع دلاليّة،

فمنها تنطلق هذه الأفعال، وتبدأ حركة التنامي الانفعاليّ للجمل الشّعريّة التي ترد بعدها، ولا شكّ في أنّ بعض هذه الجمل يأتي صادماً توقعاتنا، خاصّة حين يتكلّم المحو، ويكتب مجهوله، فالمحو صمتٌ وسكون، وهو محو لإعادة الكتابة، في حين أنّ الأفعال التي استخدمها تتناقض مع معنى الصّمت أو السّكون.

إنّ المجاز في عبارات الشّاعر يفعل فعله في تحريض الانفعال، ويدفعنا إلى كسر حالة التيه، والانتقال إلى حالة التمرّد، عبر فعلَي (الاجتياح والتقويض)، فأنا الشّاعر ترغب في هدم ما يحول بينها وبين إدراك الطّريق، مؤمنةً بإمكانيّات التحوّل والقدرة على استشراف تجلّيات خطوط الطّريق، مهما كانت مضلّلة، وغير دالّة.

تتعاون الجمل الثلاث، في القسم الأوّل من النّصّ، في بناء حالة متنامية من التيه، بدلاً من الاهتداء بالخطوط، التي صار لها دلالة التعتيم والتّمويه؛ إذ إنّها لا تقود إلا إلى مزيد من الضياع؛ أي إلى السّراب الخادع، والكلام الذي لا فائدة منه:

ليس غير الخطوط هنا ليس غير سراب المياه ليس غير بقايا كلام	الخطوط = سراب المياه = بقايا كلام.

وتشكّل مفردة (الخطوط) نقطة الارتكاز الأساسيّة في النّصّ، ولا تبدو عنونته بهذه المفردة بصيغة التنكير من قبيل المصادفة، فالعنوان يحيل مباشرة على مضمون النّصّ، والعبارات داخل النّسيج النّصّيّ تتقاطع مدلولاتها، وتتوازى؛ لتكوّن هذا العنوان المكثّف، الرامز إلى فضاء يكتنفه الاتّحاد التامّ مع السّراب.

ويحشد الشّاعر مجموعة من الأفعال المضارعة الدالّة على الحركة، التي تترك أثرها الدلاليّ الفاعل في الصّور الشّعريّة، التي تبدو وثيقة الصلة بحالة التيه المتنامية صورة بعد أخرى في القسمين الثاني والثالث، فصورة (خطوط هي الوشم الذي يعبر زنزانة الضوء) تنطوي على حركة عبور، يعزّزها الفعل (يعبر)؛ وهي تنمّ على رغبة في الانعتاق من سجن الذات، فالأثر الذي يتركه الوشم يدلّ على الثبات في المكان، في حين أنّ الفعل (يعبر) يدلّ على الحركة، ولكنْ، كيف يمكن للضّوء أن يُحتجَزَ في زنزانة؛ لكي يعبره الوشم؟

إنّها صورة رؤياويّة، تصدر عن روح ممتلئة بالرغبة في التحرّر، وكسر الثبات، يساندها في ذلك صورة ثانية تبيّن ماهية الخطوط التي يتحدّث عنها، غير أنّها هي الأخرى صورة حركيّة، أضاف إليها عنصر الصوت عبر استخدامه الفعلَ (يتكلّم) في قوله: (خطوط هي المحو إذ يتكلّم فينا).

تختزن هذه الصورة طاقة حركيّة، من خلال المجاز (المحو يتكلّم)، فإذا كان المحو يحيل على الثبات في المكان، فإنّه يحتفظ بالحركة في حالة كمون عبر تحويل الصورة الحركيّة إلى صورة سمعيّة من خلال الفعل (يتكلّم)، وبصريّة من خلال الفعل (يكتب)، وسمعية وبصريّة وحركيّة من خلال الفعلين (يجتاح - يقوّض).

إنّها رؤيا شاعرٍ، طافحةٌ بأنسنة الأشياء، منفتحة على المطلق، لا تعرف هدوءاً أو مهادنة، حالمة بالسّفر، وفتح الأبواب الموصدة على الرغم من العقبات كلّها، التي تقف في وجهها؛ لذلك نراه يقول، في نصّ وسمه بـ "رؤيا":

(وأنا بالمجاهيل أفتحُ خلفَ الدروب

اشتجارَ الخطوط

وأحلامها بالسّفر)(14).

لعلّ حرصه على العبور الدائم، والرغبة في عدم الثبات والإقامة، قد دفعاه إلى الحلم بالسّفر، بوصفه معادلاً موضوعيّاً لحالة البحث والتطلّع نحو التغيير والتحوّل، ويبدو متمسّكاً بوعده، متشوّقاً إلى إنجاز المهمّة التي أوكلها إلى نفسه، مؤمناً بحتمية الوصول، محدّداً وسيلته في إنجاز ما يبتغيه عبر السّفر، ألا وهي (الريح)؛ لذلك تابع قوله:

(أقيم على هوّة الوعد بي

لا وصايا تلوح..

ولا من خواتيمَ تغزو متون رياحي)(15).

ويدرك أنّ الطريق الذي سلكه إنّما هو بحث واستقصاء، لا سكون واستقرار؛ وبمعنى آخر: إنّ الطريق هو بحثٌ عن المعرفة، وبما أنّه "ما إلى المعرفة طريق ولا طرقات، ولا فيها طريق ولا طرقات"(16)، فما كان منه إلاّ أن تجاوز الوصول القريب؛ لأنّه ليس طريقه إلى نبع المعرفة؛ لذا أكّد، عبر تكرار أسلوب النفي، في نصّه السابق "رؤيا":

(ليس هذا الوصول القريب طريقي إلى النبع

لا..

ليس ما حضّرته السنون خلاصي)(17).

وهذا يُعيدنا إلى نصّ "العبور" السّابق: حين قال: (إنّها لحظةٌ للعبور/ لسرابِ الوصول الذي لا يجيءْ)، فهو غير مكترث بفكرة الوصول، ويعي أنّها ليست بقريبة، ولن تجيء، ويبقى السراب متواصلاً؛ إذ يقول: (اختلاجُ غدٍ في مياه السّراب)(18)، و(كأنّ سراباً يقود السّراب)(19).

من هنا يمكن أن نذهب إلى أنّ العتبات النّصيّة تعاونت مع ما ينطوي تحتها من متون نصية؛ لتأكيد فكرة السّراب؛ أي على ما لا يمكن القبض عليه، أو الوصول إليه، ومن ثمّ نجد أنّ "عناقيد الزبد" ليست سوى حفنة من الأحلام بالسّراب.

الأنا الشاعرة:

في النّصّ المعنون بـ (جدار) تبدو "أنا" الشّاعر ذائبة في "أنا الآخر"، ولكن هل هذا الذوبان هو ذوبان وجوديّ أم أنّه من قبيل الأسلبة اللغويّة، وهلِ الرحيل الذي يتغيّاه الشّاعر هو رحيل لا متعيّن، صوب المجهول، واللا مستقرّ؟، يقول الشّاعر:

(أودّعُ ما كنتُ..

ما سوف أمضي إليهِ

أنا الآخرون الذين عرفتُ

ومَنْ لستُ أعرفُ

وحدي أنا..

سوف أرحلُ منّيَ في فلوات القطا،

سألوذُ بهذا الجدارِ الذي يسند الروحَ

في وثبة المستحيل)(20).

يعلّق الشّاعر أمله بالآتي فلا شيءَ في الماضي أو الحاضر السّاكن المرتهن يروي ظمأه، وعبر هذا الهاجس يقرّر السّفر والبحث عن المستحيل؛ إذ يقول: (سوف أرحل منّي في فلوات القطا/ سألوذ بهذا الجدار الذي يسند الروح في وثبة المستحيل).

إنّه التّطلّع نحو التّغيير الذي من شأنه أن يجدّد ما في داخله من تصدّعات وانهيارات شاهقة، حيث فلوات القطا، حركة يعقبها حالة من السّكون والثّبات، هارب من ماضٍ يطبق بسلطته على الحاضر، ولكنّ الحاضر والمستقبل، بدورهما، ملجومان بسطوة هذا الماضي العالق بشركهما.

يختزن هذا النّصّ طاقةً غير قليلة من الحركة، غير أنّها طاقة حركيّة على المستوى الظاهريّ، إذ تعقبها مباشرة حالة أُخرى من الثبات والسّكون، فلو شبّهنا تلك الحركة بفقاعات الماء، أو عناقيد الزبد، لن يكون ذلك الثبات سوى الهدوء الذي يعود إليه الماء بعد أن تختفي تلك العناقيد.

يبدو الجدار ملاذ الشّاعر، ولكنْ كيف يمكن لذلك الجدار أن يسند الروح المُتصدّعة؟ وكيف يمكن أن يكون (الآخرين) ممّن عرفهم وممّن ليس يعرفهم، ثمّ يكون وحدَه؟!

كيف يذوب كيان الأنا في مدار المجموع، ثمّ يشعر بهذا الكمّ الهائل من الوحدة والاغتراب عن أناه؟

يحاول أن يخرج من هذا المأزق الذي زُجّ فيه عبر الرحيل، غير أنّ هذا الرحيل، أيضاً، يبدو من دون جدوى؛ ذلك أنّه رحيل من "أنا" الشّاعر (جوّانيّة) إلى فلوات القطا (برانية) أي حركة من الداخل إلى الخارج، بعد أن كان قد أوحى إلينا باتّحاد أناه بأنا الآخرين.

فالـ"أنا" المتأرجحة، المغتربة عن ذاتها، تحاول الانفلات من عقال الواقع، وما إنْ تتجاوز حدودها حتّى تعود إلى نقطة البداية، أي نقطة الصّفر، وينبثق ضوء أمل من جملة (سألوذ بهذا الجدار) غير أنّ هذا الضّوء يبدو توقاً إلى الانعتاق وانعطافاً في الدلالة نحو الداخل مرة أخرى، حين يجعل الجدار هو الذي يسند الروح، فقد أوهمنا الشّاعر أنّ رحلته صوب الخارج عبر المكان، ونقلته ستكون في فلوات القطا، فنكتشف أنّ وثبته ليست سوى (وثبة المستحيل)، فتنغلق الذات على نفسها، وتخفق في إدراك "الفرديّ" عبر علاقته بجدليّة التّضادّ في (الآخر ــ الكلّي) ورغبة الخروج محكوم عليها باللا وصول، يقول في نصّ بعنوان "مرآة":

(أوميتُ للنهارْ

أن يتبعَ الإشارةْ

أوميتُ للنهارْ...

كنتُ أنا نهارَهُ،

في الليل أحملُ البشارةْ.

وحالما أوميتُ،

كنتُ أنا في قُبّةِ النّهارْ

ضريحَهُ ..

كنتُ النهارَ الميّتْ)(21).

يشكّل (الليل والنّهار) محوراً دلاليّاً مسيطراً يوحي بحركة التدفّق الزمانيّ عبر استخدام لفظة (النّهار) ستّ مرّات في مقابل استخدام لفظة (الليل) مرة واحدة، ويدلّ الحضور المكثّف للفظ (النّهار) الذي يصرّح به

النّصّ على أنّ الشّاعر ـ على المستوى الظّاهريّ، يتّكئ على عناصر الطّبيعة ومكوّناتها، مثل: (الليل ـ النّهار ـ الطّريق ـ الأفق ـ الحصاة ـ الجهات ـ الماء)، غير أنّ ورود (النّهار) في أكثر من سياق ليس إلا تراجعاً لحركة التدفّق، من خلال قوله: (أوميتُ للنّهار) فالنّهار، عنده، فاقدٌ للفاعليّة ينتظر إشارة يتبعها، والشّاعر (أو أنا الشّاعر) هي نهاره؛ أي نهار النّهار، هي التي أضاءت هذا النّهار؛ ليفاجئنا أنّه صار (النّهار الميت)، فقد حكم على النّهار بالموت، فتنعطف الحركة إلى النّقيض إن لم نقل تتوقّف تماماً، وما يلفت الانتباه أنّ الشّاعر يُقحم أناه مُرسِلاً إشاراتٍ لتحوُّلات دلالة (النّهار):

(كنتُ أنا نهاره

كنتُ أنا في قبّة النهار/ ضريحه

كنتُ النهار الميت)

إنّها الذات المُمعِنة في ممارسة نوع من القسريّة على النّهار محاولةً إحباطَ حركة التدفّق، فيعود الليل، بوصفه حاضناً للحركة، إلى إبراز فاعليّته في مقابل النّهار المنطوي في رحمه، ويقول في نصّ آخر:

(أيتي...

لا تكلّمني الشّمسُ في مهدها

وعند الغروب على شاطئي

مثلما تفعلُ.

أيتي أن أحاذي الشّعاعَ

أنا قاعة الغامضُ المثقلُ

ـ سأغيبُ

وأنفذ كالنّصلِ في صخرتي)(22).

تحضر الـ "أنا" في نصوص "سليطين" بكثرة، سواء بلفظها (أنا) أم باستخدام ياء المتكلّم التي يسندها إلى المجرّدات أو المحسوسات، فيمنحها طاقةً تغذّي نصوصه بدفق متحرّك من الفاعليّة، وتؤسّس علاقاتٍ جديدةً تشكّل لحمة النّسيج البنائيّ في النّصّ الشّعريّ عنده، وتغتني بفيضٍ من الغنائيّة الذّاتيّة. ومثل هذه النّصوص يشتغل عليها التأويل عبر إشارات رمزيّة تتجاوز السّطوح إلى الأعماق، فمثلاً يقول في هذا النّصّ: (أيتي أن أحاذي الشّعاع)؛ فتشير هذه العبارة الشّعريّة إلى فكرة توهّجت في ذهن الشّاعر وتبدو غير مألوفة، غير أنّها في أغلب الظّنّ تتعالق مع رغبة الشّاعر في اللعب، من النّاحية الشّكليّة الخارجيّة، ونابعة من معاييرَ فنيّة وخاضعة لنسق شعريّ منظّم من النّاحية الجوهريّة، ناتجة عن رغبةٍ في التواشج مع حلمِ مُنتجٍ خلّاق، رغبة الخوض في لجّة الرؤيا؛ إذ تغدو المخيّلة ميداناً خصباً للذات الشّاعرة؛ رغبة في التحوّل العميق، والتشكّل الدائم، عبر جملة ذات نَفَس ينزع نحو التّجريد، ولكنّ الشّاعر يفاجئنا بجملة لاحقة تخيّب توقّعات المتلقّي باتّخاذها اتّجاهاً مضاداً لما كان قد شكّله في أذهان متلقّيه، فتتّجه الحركة نحو الأسفل نحو (القاع الغامض المثقل) بصفتيه المحمّلتين بدلالات توليديّة تسهمان في بناء جماليّات التقابل بين عبارتين، تعمل الثانية منهما على خلخلة بنية التوقّع في الجملة الأولى، والدخول في التباسٍ مقصودٍ في أغلب الظنّ.

المصادر والمراجع:

1ـ بلعابد، عبد الحقّ: (عتبات، جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيّة للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 1429هـ/ 2008م.

2ـ بلقاسم، خالد: (أدونيس والخطاب الصّوفيّ)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

3ـ بنّيس، محمّد: (الشّعر العربيّ الحديث: بنياته وإبدالاتها، 1ـ التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

4ـ الجزار، محمّد فكري: (العنوان وسميوطيقا الاتّصال الأدبيّ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998.

5ـ الحجمريّ، عبد الفتّاح: (عتبات النّصّ، البنية والدلالة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996.

6ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الزّبد)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسلة الشّعر(12)، 2011.

7ـ قطوس، بسّام: (سيمياء العنوان)، إربد، الأردن، ط1، 2002.

8ـ المتنبّي: (ديوان أبي الطيّب المتنبّي)، بشرح العلاّمة أبي البقاء عبد الله العكبريّ البغداديّ، ج1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ/ 1997م.

9ـ مفتاح، محمّد: (ديناميّة النّصّ)، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، 1987.

10ـ النّفّريّ، محمّد بن عبد الجبّار بن الحسن: (كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات)، بعناية وتصحيح واهتمام: أرثر يوحنّا أربري، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 1996.

هوامش:

1ـ يُنظَر، بلعابد، عبد الحقّ: (عتبات، جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيّة للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص 14.

2ـ يُنظَر، بنيس، محمّد: (الشّعر العربيّ الحديث: بنياته وإبدالاتها، 1ـ التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 76.

3ـ يُنظَر، بلقاسم، خالد: (أدونيس والخطاب الصّوفيّ)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 125ـ 126.

4ـ يُنظَر، الجزار، محمّد فكري: (العنوان وسميوطيقا الاتّصال الأدبيّ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص 35.

5ـ يُنظَر، قطوس، بسام: (سيمياء العنوان)، إربد، الأردن، ط1، 2002، ص 53.

6ـ يُنظَر، مفتاح، محمّد: (ديناميّة النّصّ)، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، 1987، ص 7.

7ـ الحجمريّ، عبد الفتّاح: (عتبات النّصّ، البنية والدلالة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص 18.

8ـ المتنبّي: (ديوان أبي الطيّب المتنبّي)، بشرح العلاّمة أبي البقاء عبد الله العكبريّ البغداديّ، ج1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1418 هـ / 1997م، ص 386.

9ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الزّبد)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسلة الشّعر(12)، 2011، ص 128.

10ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الزّبد)، ص 88.

11ـ المصدر السابق نفسه، ص 91.

12ـ المصدر السابق نفسه، ص 70 ـ 71.
13ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 126 ـ 127.
14ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 124.
15ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 124.
16ـ النّفّريّ، محمّد بن عبد الجبّار بن الحسن: (كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات)، بعناية وتصحيح واهتمام: أرثر يوحنّا أربري، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 1996، ص 169.
17ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 124.
18ـ المصدر السابق نفسه، ص 110.
19ـ المصدر السابق نفسه، ص 124.
20ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 42.
21ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 93 ـ 94.
22ـ سليطين، وفيق: (عناقيد الرّيد)، ص 58.

□□

قراءات نقدية ..

قراءة في أعمال الأديب باسم عبدو

□ رمضان إبراهيم

يذكر الأديب باسم عبدو في مقابلة معه أنه قرأ كتب جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وهو لا يزال في المرحلة الإعدادية ويضيف بأنه لم يستوعب تماماً تلك الكتب ربما لصغر سنّه في ذلك الوقت ويعترف بأنه قد اكتسب من تلك القراءة مخزوناً معرفياً وجمالياً ليكتب وهو في بداية عقده الثاني أول قصة نشرت في مجلة الرافقة التي صدر منها أربعة أعداد فقط. أردت أن استعين بهذه المقابلة معه لأدخل إلى اللغة الشعرية التي يكتب بها الأديب باسم عبدو فعندما تقرؤه وهو يمتطي صهوة النثر القصصي تخال نفسك أنك أمام شاعر متمرّس وأنت تحلق مع جمالية الصورة الشعرية في الوصف والتعبير وتعتقد نفسك للحظات بأن ما تقرأه لا ينطوي تحت جلباب الفن القصصي لما يحمله من شاعرية رقيقة ومرهفة بل يكاد يغفو في عباءة الشعر العربي الأصيل مع إدراكي التام بأن هذه ميزة تضاف إلى الميزات العديدة في اللعب على حبل اللغة والجملة عنده.

كنت على الدوام قبل معرفتي بالأديب باسم عبدو أتعمّد قراءة ما تحفل به صفحات الدوريات المحلية من قصص ومقالات ناقدة وساخرة أحياناً إلى أن التقيت به وتعرّفت عليه ووجدت فيه البسمة الصادقة والروح السمحة والبساطة والطيبة والكرم والصدق في التعامل التي يتحلّى بها أهلنا في المنطقة الجنوبية وعندما طلبت منه بعض مجموعاته القصصية للاطلاع على تجربته الأدبية تكرّم عليّ بثلاث مجموعات وروايتين سأحاول من خلال تلك الأعمال أن أفكك قليلاً من الأزرار بحثاً عن

الكنوز التي تختبئ بين مفرداتها. أعرف أنني لن أستطيع الإحاطة بكل ما كتب باسم عبدو ولكن هذه المحاولة المتواضعة هي نقطة على صفحة بيضاء من مسيرته مع الأدب علّني أوفّق فيها بإضافة مدماك بسيط إلى الصرح العالي الذي يتربع عليه. في هذه المحاولة لقراءة باسم عبدو القاص والروائي والشاعر مع أنه لم يصدر أي ديوان شعري سأحاول قراءته وأختار قصة من كل مجموعة للتجوال في مروجها واصطياد ما يمكن اصطياده من مفرداتها وتعابيرها الشعرية التي تأخذ القارئ بعيداً عمّا هو متعارف عليه. ففي المجموعة القصصية (لا يموت الأقحوان) الصادرة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب 2008 يقول لنا باسم عبدو في الإهداء (عندما وخزت شوكة ورده انفجر ينبوع الحب من قلبها فتراقصت نبضاته وصنعت ابتسامة على فمها تبرعمت شفتاها وأورقت ربيعاً لم تطاوله أصابع اليباس) تخيلوا معي هذه الصورة الجميلة وهذه الكلمات الدافئة وتخيلوا هذا الربيع الدائم وهذه الطبيعة الجميلة التي تضجّ بالورود والخضرة والحياة .. الربيع الذي تقف أصابع اليباس عاجزة عن الفتك به كيف لا يحدث هذا وينبوع الحب قد انفجر من قلب تلك الوردة التي ستفوح بعطرها وعبيرها وتوزعه على العابرين دون منّة منها ودون أن تطلب ثمناً لذلك. في تلك المجموعة سأختار قصة بعنوان "سعد يعود إلى بغداد" وأعتقد أن الحديث عن بغداد يعني الحديث عن الظلم الذي تعرضت له أمتنا العربية وبغداد رمز لكل عاصمة فتكت بها أسلحة المستعمر.. بغداد التي اكتسحها السواد والتي أبكت العيون عندما أمطرتها آلة الحرب الأمريكية بكل أنواع الأسلحة الفتاكة والمدمّرة بعد أن أفتى هولاكو العصر/بوش القذر/ بذبحها من الرافد إلى الرافد على مرأى من عيون العالم. سعد العائد إلى بغداد وهو الذي يحمل معه ثلاث صور رافقته في رحلة العلاج لم يستطع أن ينساها وهي للنخلة التي تزين مساحات شاسعة في أرض العراق والصبية التي أحبّها والتي لم تنسه إياها الممرضة رونيا التي أوكلت مهمة مرافقته في العلاج بأحد المشافي الأمريكية وبالطبع الصورة الثالثة لنهر دجلة. في حقيقة الأمر فإنّ سعد الذي يمثل آلاف الأطفال العراقيين الذين باتوا معاقين يتحدى أنفه المجدوع وعينه المشوّهة وينظر بكثير من الأمل إلى المستقبل القادم تماماً كبقية الأولاد الذين يرافقونه في رحلة العلاج تلك فهاهو يقول للممرّضة رونيا: انظري كيف لا يقوى سامي على الحركة.. انظري إلى ساقيه المقطوعتين وإلى كاظم دون ذراعين لكنهما يتسامران ويتضاحكان. (سعد الذي ركّبت له عين لا يحدثنا عن بقية رفاقه في رحلة العلاج تلك بل يحدثنا عن حنينه لملاقاة أمه وأخوته وعن الفرح القادم للعراق ولدجلة وللنخيل) .. سعد الذي طارت روحه إلى ارض بغداد وحطت فيها قبل أن تحط الطائرة على أرض المطار وكانت غصّته بحجم العالم عندما لم يسمع زغرودة أمه وهي تستقبله إذ لم يجد في أرض الدار إلاّ أخشاب النخيل المحترقة وجدّه العجوز الذي أخطأته على ما يبدو قنابل الحقد الأمريكية. في مجموعة قصصية أخرى بعنوان (دائرة الضوء) وهي مجموعة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب في العام 2000 سأختار القصّة

الأولى وهي بعنوان أحمد يعود إلى سلفيت. في هذه القصّة لم يتخل باسم عبدو عن أسلوبه السردي الجميل المطعّم بالصور الشعرية والجمل والعبارات المنتقاة بعناية البصير بحميمية الكلمة ورونق الصورة. بالرغم من أن القصّة تتحدث عن العذابات التي فرضها المحتل الصهيوني على شعبنا العربي الفلسطيني إلاّ أن نكهة الشعر لا يمكن لصدى تلك العذابات أن تتغلب عليها فهاهو الشعر يخرج إلينا من بين الكلمات صارخاً ملء حروفه: أنا هنا في السرد وفي الصورة وفي المكان. أحمد الذي انفجرت به عبوة ناسفة ذات يوم وحرمته من يديه يحاول أن يرسم باستعمال أصابع قدميه فهاهو يقف بكل جبروت وقوّة أمام المرسم الملبّد بعدد من اللطخات السوداء التي ترسم صورة واضحة لنا عن معاناته. كانت أم أحمد قبل أن يصاب ولدها تنتظره على النافذة كل يوم وكانت ساعتها هي الظلّ الذي يرتسم في صحن الدار ويومها تمدد الظل وتطاول وطال انتظارها وبدأ الخوف يلتهم هشيم صبرها ولم تنفعها أصوات حبيبات السبّحة التي قطعها صوت طرق على باب الدار لتفتح الباب وتفاجئها صورة مدير المدرسة لتقرأ في عينيه خبراً محزناً عن ولدها يتلخص في إمكانية إصابته أو اعتقاله. تبدو الكلمات عادية كما ذكرتها أنا ولكن الأديب باسم عبدو كانت له طريقته في سردها بعد أن ألبسها لباس الشعر فكانت موسيقى وكانت لحناً يمكننا أن نقتطع من القصة ما يؤكد لنا هذه الحقيقة إذ يقول: "سمعتْ ضربات قوية على باب الدار، فقفزت، وكان زيدان صديقه ومدير ثانوية سلفيت يلهثان تبدو على وجهيهما تجاعيد زخرفها الحزن وخلفهما مجموعة من الطلاب تتلاطم على صفحات وجوههم بيانات وأخبار وبقايا دماء". لاحظوا هذه العبارة (تجاعيد زخرفها الحزن) كيف يزخرف الحزن التجاعيد على الوجوه! وكأن للشيخوخة تجاعيدها وللفرح تجاعيده وللحزن تجاعيده وإذا كانت التجاعيد تتشابه فإن تجاعيد الحزن لا تشبه بقية التجاعيد. بعد رحلة الزنزانة عاد أحمد لكنه لم يجد أي أثر لبيته ولولا جيرانه لظنّ نفسه في حلم. وهكذا يستمر الأديب باسم عبدو في سرده مضيفاً إلينا الكثير من صور العذاب الذي يعانيه السجين في زنازين الاحتلال. في حقيقة الأمر لو تتبعنا الكثير من الصور الشعرية والألحان في العبارات التي تنساب عبر النصوص لوجدنا الكثير منها وخوفاً من الإطالة سنقتبس بعضاً منها: "الصباح شهوة ناقصة..ص70" المساء الموجوع..الصباح المحمول في زورق ينفض الندى والماء عن أجنحته..ص60" يتألق الحزن بمرارة.. ص94". لم يقف إبداع باسم عبدو عند القصّة بل تعدّاه إلى الرواية فكتب زهرة في الرمال وجسر الموت وفي كلتا الروايتين لم يخرج باسم عبدو عن أسلوبه كثيراً إذ تطالعك الصور الشعرية حتى في أحلك فصول رواية جسر الموت التي تحكي عن فظائع الحرب الأهلية في لبنان ودور الجيش العربي السوري في وقفها. طبعاً من العنوان تفتح لنا كلتا الروايتين بوابة واسعة للدخول إلى عالمهما فمن عنوان الأولى (زهرة في الرمال) تقفز إلى الذاكرة الصحراء والنباتات القليلة والأزهار النادرة التي تنمو في رمالها وكيف أنها تتشوّق للمطر ويقتلها الجفاف. هذه

الزهرة التي نتحدث عنها هي في حقيقة الرواية كل طفلة تفتقد حنان والديها وتدفع ضريبة نزواتهما أو نزوة أحدهما من خلال حب ضائع عاد فجأة وبدأت جماره تتوهج: "دقت الساعة الجدارية الثانية عشرة ليلاً، أسرع لإسكات الهاتف الجائع للرنين. فرح لأن أليس تخاطبه.." تعالوا نتخيل كيف يمكن أن يجوع الهاتف للرنين وكيف يمكن أن يروي الرنين تعطشه للكلام إلى أن يقول في نفس الصفحة: "لا يزال صوتها يخفق بجناحيه في فراغ مقيت، وذكريات طحنها الزمن." الرواية كما هو معروف لدى الجميع هي ساحة كبيرة لعدد من الأحداث ومجال شاسع للمعالجة والشرح ففي الرواية المذكورة عالج الأديب باسم عبدو أكثر من قضية وكان مصوراً بارعاً إذ استطاع أن يلتقط العديد من القضايا الاجتماعية والنفسية وأبرزها يمكننا أن نذكر منها على سبيل الذكر (الزواج، الخيانة ،الهجرة، الحياة في المجتمعات الأخرى، الأحلام، وأشياء عديدة) فكانت الرواية لوحة جميلة سكب الأديب باسم عبدو على بياضها ما جادت به مخيلته وما شاهده في الواقع فهاهو يقول في الصفحة 78: "في الوقت الذي صمم شادي على تحديد موعد زواجه من أمل كان يتردد على منزلها يومياً وكان يلتقي نازك مساء كل يوم يمضي معها الليل بطوله يعاشرها كزوجة بينما زوج نازك العنين لا يهش ولا ينش وقد قالت عنه (حارس أمين وباب عن الكلاب) إذا كانت الصور الشعرية في المفهوم الشكلاني لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة بل على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدّمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع فإن الأديب باسم عبدو قد نجح في هذا وبذلك تكون الصورة الشعرية لديه وسيلة لمضاعفة التأثير وإحدى الطرائق المعتمدة لخلق أقوى تأثير ممكن فهي مساوية للطرائق المعتمدة لزيادة الإحساس بالشيء وهذا ما يلحظه القارئ منذ أن يفتح باب نتاجه الأدبي محاولاً الدخول!..

□□

قراءات نقدية ..

تجلّيات السخرية وتمثلاتها عند "حسيب كيالي"

□ محمّد قرانيا

فنّ السخرية:

تُعدّ السخرية وتمثّلاتها في المتن الإبداعي العربيّ عامّةً، والسوري بخاصّةً، إحدى الاستراتيجيّات الهامّة في الكتابة الحداثيّة، إذ أصبحت السخرية مكوّناً رئيساً من مكوّنات السرديّة الأدبيّة التي تُنظِّم عِقْدَ الكتابة القصصيّة والروائيّة عند مجموعةٍ من الكتّاب، بمظاهرها، وأساليبها، وطريقة توظيفها، بعد أن وعت أهميّة السخرية التي شهدت طفرةً نوعيّةً على مستوى الإنتاج، منذ خمسينيّات القرن الماضي، وغدت ظاهرةً فنيةً منفتحةً أمام تعدّد القراءات والتأويلات جوهراً ومضموناً. ولا غرابة في ذلك،

فـ"سورية" ذات عراقةٍ في الكتابة الساخرة، إذ عرفت الصحافةُ ـ في وقتٍ مبكّرٍ من العصر الحديث ـ لوناً من الأدب الساخر على يد الصحفي "**محمد فتحي العوف**" (حلب 1885 ـ 1950) الذي ابتدأ ـ في طفولته ـ عامل مطبعةٍ، وحين بلغ أشدّه، عشق الصحافة، فأسّس (جريدة الثعبان) وأصدر عددها الأوّل في مدينة حلب بتاريخ 30/ 7/ 1926 وأوكل رئاسة تحريرها إلى "**فؤاد حسني المدرّس**" نظراً لما كان يتمتّع به من مكانةٍ في التعليم، وكانت جريدةً فكاهيّةً انتقاديّةً ساخرةً مصوّرةً، لكنها توقّفت عام 1928 فعمل صاحبها "**العوف**" على إصدار (جريدة الكشكول) عام 1930 حافظ فيها على الخطّ الهزلي الساخر. (1)

السخرية أسلوبٌ أدبيّ، غالباً ما تُقارب الموضوع بطريقةِ المواربة، وهي تنطوي على كثيرٍ من الفنّ اللاذع، الذي قد يثير الدهشة والضحك، كما قد يثير الحزن والشجى، وذلك حين يحاول تعرية الظواهر السلبيّة، ويكشف عن الأخطاء المعشّشة في المجتمع، ببراعةٍ تصويريّةٍ مؤثّرةٍ، تغدو السخرية فيها أسلوباً فنيّاً بارعاً، يتلاعب بمقاييس الأشياء البديهيّة تضخيماً، وتصغيراً، وتربيعاً وتدويراً،

بغية إيجاد جوّ طريفٍ من النقد والهمز واللمز الذي يعتمد على الإثارة والفكاهة والإمتاع.

يزخر النصّ الساخر بصورٍ ساخرةٍ، تعمل على زرع صورٍ ذهنيّةٍ جديدةٍ في خَلَد المتلقّي، قوامها قلب المعنى، بالفعل المفارق الذي يجعل الانتقال من المعنى التقريريّ إلى المعنى الإيحائيّ الساخر أمراً ممكناً. وقد عَرَفت السخريةُ عدّة ألوانٍ، تختلف باختلاف الموقف الفكريّ والثقافيّ الذي تُصاغ له...

ففي (التداول الاجتماعيّ) و(الصحافة) عُرفت السخرية بأنها مرادفةٌ للهزء والتهكّم... وقد أخذت مكانها في أعمدة الصحف، بغية التنفيس عن هموم المواطن، فلاقت إقبالاً من القرّاء العاديّين أكثر ممـا لاقته الكتابة الجادّة.

وفي (المنظور الأدبي) عكست السخرية ـ على الرغم من طبيعتها الهزليّة، وحضورها (الكاريكاتيري) اللاذع ـ صوراً للواقع بجماله وقبحه.. لكنّها لم تكن عبثيّةً بأيّ حالٍ، ولم تخرج عن الإطار الخلقيّ الملتزم بأدبيّات الكلمة المسؤولة.

أمّا في (المنظور الإسلاميّ) فقد نهى القرآن الكريم عن السخرية التي تعني الاستهزاء والاستصغار، أو السخرية التي لم توظّف كعلاجٍ خلقيٍّ واجتماعيّ، يحقّق هدفاً إنسانيّاً نبيلاً، بغية تقويم سلوك الإنسان، ونقاء المجتمع، كما في قوله تعالى: (**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْراً مِّنْهُمْ وَلاَ نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْراً مِّنْهُنَّ...**) (2)

تزخر النصوص الساخرة بما يشير المرح والضحك والبشاشة، في الظاهر.. إلاّ أنها تُخفي خلفها دمامل وأوراماً من الأوجاع الاجتماعيّة والخلقيّة والسياسيّة. مما يؤسّس لرؤى فكريّةٍ متعدّدةٍ، كأن تكون السخرية تعويضاً عن ثأرٍ، أو أداةً لمقاومة هموم الحياة اليوميّة، أو تعريضاً بظاهرةٍ مستشريةٍ، بما هي سلطاتٌ تجثم على الرقاب في الحلّ والترحال. وهذا ما عبّر عنه الصحفي "**حسن م يوسف**" بسخريةٍ رشيقةٍ قائلاً:

"**إن السخرية ـ بالنسبة لي ـ وجهة نظرٍ، بقدر ما هي أداة نظرٍ! السخرية ـ بالنسبة لي ـ هي صمّام الأمان الذي يمنع (طنجرة الضغط) التي أحملها فوق كتفي من الانفجار!.. هي وسيلتي كإنسانٍ ضعيفٍ، للتوازن في هذا العالم المليء.. هي فنّ (الخيمياء) الذي يحوّل معادن الحياة اليوميّة الخسيسة إلى معادن نفيسة!.. بالسخرية يتحوّل الألم إلى ضوءٍ، والعجز إلى أفكار..**" (3)

إن قراءة نصّ ساخرٍ هو غنى بحدّ ذاته، فكيف إذا كانت الإطلالة برفقة عددٍ من المبدعين الساخرين، الذين بسطوا أمامنا خلاصة ما خبروه وما يتطلّعون إليه.

1 ـ **حسيب كيالي**: (4)

تتطلّب ماهية الأدب الساخر أن يصنع الكاتب من نصّه الإبداعيّ خلطةً سحريّةً تجمع بين اللغة، بمفرداتها وتعابيرها، والحكاية الشعبيّة، والفنّ، باصطياد (**المفارقة**) في (**المشهد**) الواحد، و(**تضخيم العيوب**) الماديّة والنفسيّة، كالذي يتجسّد في لوحة الكاريكاتير، أو في أدب النكتة الشفويّة، وقد برع "**حسيب كيالي**" في رسم مثل هذه اللوحات بكتاباته الساخرة، والتي قد ترتبط بأحداثٍ عامّةٍ لها صخبٌ شعبيّ، أو بأحداثٍ

خاصّةٍ عابرةٍ مقتنصةٍ من الواقع اليوميّ الحيّ، في البيت والشارع والمقهى، وتجسّد اللوحةُ المشهديةُ نظرةً أو موقفاً تُجاه قضيةٍ، أو شخصيّةٍ، أو حادثةٍ تقتضي حالةً من التهكّم والسخرية، يصوغها الكاتب بأسلوبه الفريد، الذي يمزج بين اللغة الفصيحة ولغة الشارع البسيطة، ويُخرجها بصورةٍ مميّزةٍ تُفصح عن طبائع شخصيّاته بمرونةٍ كبيرة.

رصد الكاتب مرحلة الخمسينيّات وما بعدُ من القرن الماضي، متّخذاً من البيئة الشعبية السورية مجالَه الواسع، الذي حوّله إلى عالمٍ من الحكايات الحيّة التي تهزّ القارئ بأجوائها الماتعة، يسردها بذكرياتٍ فيها كثيرٌ من أوراق الماضي الموشّاة بالحنين والشوق إلى عالمٍ نقيّ، يرسم فيها عالماً ثريّاً خصباً، ملوّناً بملامح أهله، ومعبّراً عن مشاعرهم وأحلامهم، بلغةٍ مجبولةٍ بألسنة الناس العاديّين، على الرغم من أن الكاتب متمكّنٌ من الفصحى التي حذقها على أيدي شيوخ أسرته وعلماء بلده، فكانت اللغة - على الرغم مما فيها من جمالٍ وقبحٍ جميلٍ - خلّابةً، حميمةً، تأسر القارئ بتشكيلاتها اللغويّة النابعة من بساطة الحياة، وبراءة الهاجس الشعبيّ، المشحون بالفطرة، فكل حادثةٍ تُطرّزها سطورُه ببساطة العبارة وطيب الكلام، وكل قصّةٍ تميس في التفاصيل الشعبيّة، تحكي حال شخصياتها، وتقترب من القارئ أكثر فأكثر، فتجلس معه، تبوح بسيرتها، وبكل ما في قلبها، من كرهٍ وحبٍّ، وشقاءٍ وسعادةٍ، وحزنٍ وفرحٍ، تعيش لدى المتلقي نابضةً بالحياة، على الرغم من أنها من البداية إلى النهاية، تسعى للمصالحة أو المهادنة، عزفاً آخر، إمّا على وتر الخيبة المريرة، وإمّا على وتر الحبّ والتواصل، مع تصوير واقعٍ راهنٍ من الانكسار والتشظّي، لكنه يزرع الابتسامة في النفس، في زمنٍ كانت القصّة فيه حكايةً فنيّةً لها نكهتها الخاصّة، ولها كُتّابها ورُواتها وقرّاؤها ومستمعوها..

يعدّ "**حسيب كيالي**" واحداً من كتّاب جيل الستينيّات في سورية، وأحد مؤسّسي **(عصبة الساخرين)** التي تأسّست في **(مقهى البرازيل)** بدمشق، وكان من بين أبرز مؤسّسيها "**مواهب كيالي**" شقيق "**حسيب**" و"**سعيد القضماني**" و"**ممتاز الركابي**" و"**عبد الرحمن أبو قوس**" والإذاعيّ والصحفيّ "**سعيد الجزائري**" و"**عبد الغني العطري**" صاحب "**مجلة الدنيا**" التي شغلت حيّزاً واسعاً من اهتمام المثقّفين في ستينيّات القرن الماضي، و"**سعيد حورانية**" و"**صدقي إسماعيل**" الذي ساهم في إصدار مجلّة **(الكلب)** مع بعض كتّاب العصبة. (5)

كما ساهم "**الدكتور عبد السلام العجيلي**" في تأسيس العصبة وواكبها حتى النهاية. (6)

عزف "**حسيب كيالي**" على ربابةٍ بلديّةٍ ألحاناً مغايرةً للألحان التي اعتدنا على سماعها من كتّاب القصّة، وبخاصّةٍ في زمن نهضة القصّة العربية، بمرحلتها الواقعيّة، حيث شقّ الكاتبُ في الأدب المعاصر طريقاً لهذا الفنّ الساخر في سورية، والذي لم يكن معروفاً من قبلُ إلاّ لدى قلّةٍ من الكتّاب العرب، من أمثال "**إبراهيم عبد القادر المازني**"، فكانت كتاباته انطلاقةً حقيقيّةً في مسيرة القصّة العربيّة الساخرة.

امتازت سخرية الكاتب بعفويّةٍ مطلقةٍ، قوامها طبعٌ غالبٌ، انعكس على حديثه العاديّ، كما انعكس على أدبه بإيقاعٍ

تصويريّ وفنيّ جديد في زمنه، يستوعب عمق اللحظة، ويستكشف عبر طبقات الشعور الإنسانيّ محنة المعاناة الاجتماعيّة، ويستحضرها بمداد الذاكرة الوجدانية والحسية، مطلقاً للفكرة العنان، بشيء من التضخيم والمبالغة، لتبقى سخريةً مرحةً فكهةً.

كان **"حسيب كيالي"** شعبيّاً في حديثه وكتابته، وبمعنى آخر، كان يكتب القصص والأحاديث الإذاعيّة كما كان يحكيها في مجلسه، فتتناسب كتابته مع طبيعة الشخصيّات البلديّة التي عرفها عن كثب واستحضرها في قصصه، فتوالت صور النجّارين والحدّادين والحصّادين، بأفراحهم وأتراحهم، وانحناءات أجسامهم، وتردّدت في الأسماع نداءات الباعة بأصواتهم الممطوطة، وألحانهم المنغومة، فكان قارئ قصصه، يشعر أنه ينظر إلى لوحات رسّام كاريكاتير، يقف على أبرز ما في هذه الشخصيّات الشعبيّة من سماتٍ تلفت النظر، سواء في ملامحها أو في طباعها..

كانت سخريته مقبولةً، محبّبةً للنفس، تنمّ عن طرافةٍ وظرفٍ، جعلت أصدقاءه والأقارب في بلده يسعون إليه لسماعها منه شفاهاً، حتى إذا ما مرّ أحدهم بحادثةٍ طريفةٍ كان يقول **"هذه بدها حسيب كيالي يكتبها"** كما كان الناس الآخرون ينتظرون سماع أحاديثه من الإذاعة والتلفاز، فحين تغيب زوجته في سفرٍ ويبقى وحيداً في البيت، لابدّ أن يحكي عمّا يلاقيه من عنت الصحون والملاعق في المطبخ، أو يحكي على شاشة التلفاز عن (خالته) التي كانت تسمعه منبهرةً، وهو يتندّر ببعض طباعها، كما يتندّر بحكايات أصحابه و**"يسخر من أشخاصٍ تعرفهم المدينة كلها،**

فـ"سادق آغا" هو "صادق آغا المعلم" نائب إدلب في البرلمان، و"أبو النوري مزّق" صاحب مقهى شعبيّ عامرٍ، أمّا "التوم" ـ على سبيل المثال ـ فهو شخصٌ معروفٌ في سوق المدينة، وحين كتب عنه "حسيب" بعد بضع سنين.... جاء إلى المدرسة أحد الموجّهين التربويين مكفهرّ الوجه، يعلن أنه سيقاضي "حسيب كيالي" لأنه سخر من قريبه الملقّب بـ"التوم" وكان علينا أن نُقنع موجّهنا بأن ما فعله حسيب هو تخليدٌ لاسم قريبه، وأن الرجل قال الحقيقة، ولم يخطر لأحدٍ أن "التوم" سيصير شخصيّةً أدبيّةً شعبيّةً، حتى قدّمه "حسيب كيالي" مثلما قدّم العشرات من أبناء مدينته البسطاء، وهو يرى أنهم أهمّ عنده من أبطال ملحمة هوميروس، وهو يقول في ذلك: "كنت أتابع تفاصيل الحياة اليوميّة، ليس بحثاً عن النكتة، وإنما بهدف إظهار الملحميّ، الذي أراه في (الجتا) (7) في مصطفى الحاج حسين، وإبراهيم هنانو، ومحمود استنكاوي، في بيّاعي الحمّص، في منتجي الزيت والكسيب وحلاوة، وصانعي المراكيب، والزركنداني، والزنابيل.. في هؤلاء أرى ما هو أروع من أخيل، وباريس، وهكتور، وأغا ممنون، ومانولاوس، وأديبوس مجتمعين". (8)

تفرّد **"حسيب كيالي"** بلغةٍ تنطوي على "براعةٍ مذهلةٍ في إنطاق شخصيّاته بالفصحى وهي تحكي بالعامية، من دون أن يشعر القارئ أن الحديث فصيح". وهنا تتجلّى خصوصيّة لغته التي لفتت أنظار القرّاء والنقّاد، وهي ذروة تألّق فنّه، والطريفُ أن كثرةً من الكتّاب حاولوا السير على نهجه اللغوي هذا، لكنّهم لم يستطيعوا تحقيق مقولة البلاغة القديمة.. و**"حسيب"** بحقّ مخترع اللغة الثالثة [أو الثانية على حدّ تعبير بعضهم] التي أشبعها المثقّفون

تـــنظيراً، وتحـــدّثوا عـــن مواصـــفاتها وخصوصيّاتها، ولكنّهم لم يستطيعوا اختراعها كما فعل "**حسيب كيالي**" الذي تفرّد بلغةٍ فصيحةٍ وسطى." يقول في قصّة "**حكايات ابن العمّ**": "**هرعنا إلى عبد الغفار نزفّ إليه الخبر، ليس خبط لزق، خوفاً على عقله ذي السوابق في مثل هذه الأحوال في الانخلاع من يافوخه**" فحين يبدأ الحوار تبدأ الملاسنة "**يا شنتر حفانا يا شن شنانا من أين الحسن جانا؟**" هذه لغةٌ عاميّةٌ شعبيّةٌ جداً، يستخدمها الناس عند السخرية والتهكّم في مدينة إدلب (مسقط رأسه)، ولكنّك لو عدت إلى القاموس لوجدتها من فصيح الفصيح، ومن ذلك استخدامه لمصطلحات البيئة الإدلبيّة التي لابدّ أن تثير في ذاكرة أهل البلد أكثر مما تثير عند سواهم "**هذا الوحيد الذي طلع مؤذناً من بيت الزطّ**" أو قوله عن ابن عمه "**عبد الغفار**": "**ولك يا أولاد لا تعودوا إلى الحكي معه بالإنكليزيّة، هذا لا يروح لشدقه إلاّ حكي زقاق الأكتع عندنا في البلد؟**" ولا ينسى "**حسيب**" قوّة فاعليّة الأمثال الشعبيّة المتداولة في البلد، مثل (**دقّ الماء وهو ماء**) أو (**الذي ضرب ضرب والذي هرب هرب**) أو (**فردة ما لها أخت**) أو (**من آنك يا زبيبة في قفاك ها العود**) أو (**رأسه في الطبق وأذنه لمن زعق**) ومثل ذلك كثيرٌ في قصص حسيب".(9)

ولعل من طرافة سخرياته الثقافيّة براعته اللغوية في تحريف أسماء بعض من يسخر منهم، بدعابةٍ وسخريةٍ وتهكّم تبعث على الضحك، بما يتناسب مع دواخلهم النفسيّة، حسب ما تتراءى له، فحين أراد الكاتب أن يسخر من أدب "**فاضل السباعي**" قلب اسمه فجعله "**فاشل الضباعي**" وقد راقت هذه المداعبة لـ "**الأديب فاضل السباعي**" فثبّتها على الغلاف الأخير لإحدى رواياته. وسخر "**حسيب**" من أسماء كلّ من "**زكريا تامر**" و"**يوسف إدريس**" و"**ممدوح عدوان**" فكان يقول: "**تامر ليس فيه من زكريا، الذي «كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقاً، إلاّ الاسم، وكذلك إدريس من اسم يوسف.. ولست أدري كيف تتعشّقه النساء؟!.. وهل يمكن لعاقل أن يجعل العدوان ممدوحاً؟!**" (10)

كما عمد في مجموعته القصصيّة "**حكايات ابن العمّ**" إلى تحريف اسم ابن عمّه الكاتب "**عبد الجبار كيالي**" فصار في القصة "**عبد الغفار**" وذلك، عن حبٍّ، وليس عن هجاء. ويمكن أن نعدّ عنوان روايته الأخيرة "**نعيمة زعفران**" ومضمونها أعلى درجات السخرية، فالاسم محرّفٌ لكاتبةٍ من **إدلب**، صار لها باعٌ طويلٌ في الأدب والسياسة.

وكان بعض الكتّاب يخافون من نقده، يقول الروائي "**وليد إخلاصي**": "**دخلت مقرّ اتّحاد الكُتّاب ـ بدمشق ـ لأقابل زكريا تامر، فوجدت عنده رجلاً، قلت: لابدّ أنه حسيب كيالي.. قدّمني زكريا له، فقال: أعرفه إنه وليد إخلاصي.. قلت: وأنا أعرفك، أنت حسيب كيالي.. قال: طبعاً أنا حسيب كيالي، وهل يوجد شخصٌ يشبه حسيب كيالي؟**

أبديتُ له إعجابي الشديد بما يكتب من مقالاتٍ وقصص، وبخاصّةٍ التي هجاني فيها وكانت عشر زوايا.. قلت له: إن هجاءك لي يثير الإعجاب.. إنه أفضل بكثيرٍ من مديح الآخرين الفارغ!

استغرب حسيب، وقال لي: إذا كان الأمر هكذا.. فسأحرمك من أيّ نقدٍ إلى يوم القيامة.." (11)

ونظراً لسلاطة لسان "حسيب" وطبعه الذي يحرّك الهجاء عنده، يرى بعض أترابه ممّن مسّهم نقدُه اللاذع، أنه لا مسوّغ له، وإنما يصدر عن دوافع شخصيّةٍ، وقد سبّب له هذا الهجاء متاعب جمّةً، كان من بينها فصله من اتّحاد الكتّاب العرب، في سورية، على الرغم من أنه أحد مؤسّسيه، وانفضاضُ كثيرٍ من سمّاره الكُتّاب عنه، كما عتب عليه أهل التقدّم واليسار الذين حسبوه منهم، حتى قالوا فيه: "**لم يكن حسيب مقبولاً من أحد.. لا من الماركسيّين، ولا من القوميّين، ولا من سواهم.**" (12)

عبّرت سخرية "**حسيب كيالي**" عن حال الناس. وهذا يعني أن أسلوبه تميّز بالبساطة والوضوح، وتفصيح لغة الشارع، المطعّمة بأنفاس الواقع المعيش، كعنصرٍ من عناصر المعالجة الاجتماعيّة والثقافيّة، وتقويم المعوجّ، والكشف عن مواطن السلب والقصور في المجتمع والإدارة. إنها سخرياتٌ مبثوثةٌ في معظم القصص، وقد اتّخذت أشكالاً عديدةً. فتبدو الشخصيّة، عبر سلوكها، باعثةً على الضحك، أو مدعاةً للسخرية. وتبدو طريقة نطق الشخصيّات ولغتها ــ أحياناً ــ باعثةً لذلك، ويمكن قول الشيء نفسه ـ أحياناً ـ عن طريقة السرد، ولطالما وظّف اللغة المحليّة والثقافة الشعبيّة في القصّة بغية إظهار جماليّاتها وتعميمها، كما يتّضح في المقطع الآتي من قصةٍ بعنوان "**خواطر مشّاء ومشاهداته**" (13)

آول أمس مثلاً، لفت نظري كلبٌ شاردٌ وسيمٌ، رشيق النحافة، أبيض بمساحاتٍ لونيةٍ (كما يقول نقَدَة الفنون التشكيلية) سوداء، وبوز ـ سبحان من صوّر ـ لطافةٌ وجمالٌ ونسبٌ، حتى لتخاله كلب أكابر، أصيلاً أباً عن جدّ. هذا المخلوق كان يتسكّع في أقنية عنابر إحدى شركات الملاحة ذلك الصباح. لمحني من بعيد، فراح يبصبص بذنبه مودّةً، وبدرت عنه حركة من يهمّ بالمجيء، ووجهُه كأنما يقول: "وحدك؟. مثلي يا حرام!. طيّب، لا تزعل، أنا آتٍ لمرافقتك!." وأنا أخاف من الكلاب مذ كادت كلبةٌ، قبل خمسين سنةً، تعضّني لأنها توهّمت أني سرقت أحد جرائها، مع أني لم أفعل إلاّ أني داعبته. لذلك، لما رأيت بادرة الكلب، لوّحت له بعكازي ناهياً زاجراً. وأشفعت هذه الحركة البليغة بأخرى أبلغ، إذ انحنيت على الأرض متظاهراً بتناول حجرٍ، فما كان منه إلاّ أن جمّدته الدهشة، عقلت حركتَه الفجاءة. ولكنّ ذلك لم يطل، إذ بدأ، من غير أن يتقدّم خطوةً واحدةً، يصرخ بي معاتباً مؤنّباً محنقاً: "آمّا قليلُ عقل. ولكن كل الحقّ عليّ أنا الذي أردتُ رفقتك لمّا رأيتُك وحيداً. سرْ، سرْ، تضربْ في هذه الشيبة!."

إن من مستلزمات فنّ السخرية استرشادَ الكاتب بالتوصيف الدقيق للأبعاد الإنسانيّة، بكل تمفصلاتها، واستخدام مدركاته من الحواسّ الخمس، بغية التصوير الحسيّ، لتحقيق أثرٍ نفسيّ يجذب المتلقّي. لأن المدركات الحسيّة في السخرية الحيّة لا تقتصر على أبعادها النفعيّة فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى أبعادٍ أخرى، فالعين لا تكتفي بالنظر، وإنما تلتهم، وتهزأ، وتقوم بأفعالٍ تختزل البعد الإنسانيّ بأكمله، وهذا من شأنه أن يجعل الوصف المبنيّ على المدركات الحسيّة، قريباً من الوضع الإنسانيّ في كامل جزئيّاته.

وعلى الرغم من أن "**حسيب كيالي**" ـ في المقبوس السابق ـ يصف (مشواراً) له على أرض الإمارات العربيّة، فقد استمدّ مادّته الأدبيّة من

قاع المجتمع المحليّ، وتحديداً من أعماق إدلب المدينة، وحاراتها الشعبيّة التي تجسّد الخلفيّة المكانيّة لكثيرٍ من كتاباته الساخرة. فإدلب هي المدينة المرصودة بماضيها القريب وحاضرها.. ولا نكاد نجد إشاراتٍ واضحةً لمكانٍ آخر، يتّخذه مسرحاً لأحداث البدايات، وكأن إدلب هي البلاد كلها، والعالم كلّه. هي المكان المجاز، والمكان الرمز.. والمكان الواقع، والحاضنة المعادلة للوجود الإنسانيّ بقيمه وتحوّلاته وعثراته وسقطاته.. بشخصيّاته الجميلة والقبيحة، وصاحبة النخوة (الذكرت) والشخصيّات الشعبية الناشزة فقراً وغنى، والرسميّة الفاسدة بخزيانها وانحطاطها. وكان لشدّة استغراقه في بلده أن أقام من إدلب في إحدى محاضراته جمهوريّةً أفلاطونيّةً مستقلّةً "راسماً علمها، منشداً **نشيدها الوطني، ثم أخذ يُعيّن شخصيّاتٍ نعرفها في بلدتنا؛ رئيساً، وكبير وزراء، وأعضاء برلمان.. ثم أعلن أن دستورها في جملةٍ واحدةٍ فقط لا غير هو: الرِفق بعصافير التين، وبالغلمان، وبأشجار الزيتون!."** (14)

غاص الكاتب في أعماق جمهوريّته بحثاً عن شخصيّاتٍ مسحوقةٍ أولاً، ومزاجيّةٍ ثانياً، قد تبدو للوهلة الأولى بأن أدوارها هامشيّةٌ في واقعها الاجتماعيّ، لكنها في الواقع الأدبيّ تمثّل رموزاً، أو إشعاعاتٍ متعدّدةً، وما تركه "**حسيب كيالي**" في القصّة والرواية دليلٌ على إصرار الكاتب على أن يكون أبناء إدلب أهمّ الشخصيّات في عالمه الأدبيّ والقصصيّ، ابتداءً من أولى مجموعاته القصصيّة "**مع الناس**" (بيروت 1952) وانتهاءً بآخر روايةٍ كتبها في مغتربه الذي ثوى في ترابه، فقد عكست رواية "**نعيمة زعفران**" (1993) انتماءه الصوتيّ واللغويّ والوطنيّ والمحليّ، وانحيازه إلى واقع البسطاء، وأصحاب الفكاهة الدمثة، النابتة من قاع المجتمع الذي تستغرقه محليّة مجتمع إدلب وشخصيّاته، حتى وإن كانت الشخصيّة التي تثير سخريته، تضرب في أصقاع الأرض، وتتسنّم أرفع المناصب.

كان "**حسيب كيالي**" أكثر كُتّاب جيله قدرةً على السخرية، وتصوير المفارقة الفرديّة. كما "**كان بحقٍّ أديب الناس، والناطق باسمهم بلا منازع، فكتب بلسان حالهم، ونطق بمنطوقهم، وعبّر عن رغباتهم وأحلامهم، وكانت لغته (الوسطى) هي الأقرب إلى فهم القارئ والأقدر على جذبه.**" (15) لذلك، وَقَرَ في الوجدان اسم (**حسيب**) وظلّ مقترناً باسم (**إدلب**) حتى لا يستطيع أحدهما فكاكاً من الآخر.

الإشارات:

1 ـ جريدة الثورة الدمشقية. العدد 14157 تاريخ 2010/3/1

2 ـ القرآن الكريم. سورة الحجرات. الآية (11).

3 ـ مقتطف من حوارٍ أعدّته في دمشق (ميادة بيلون) وشارك فيه عددٌ من كتّاب الأدب الساخر في سورية. نشر في صحيفة البيان. انترنت.

4 ـ وُلد في مدينة (إدلب) عام 1921 من أسرةٍ عريقةٍ بالأدب والدين، ورحل في (دبي) يوم السادس من تموز/ يوليو عام 1993

5 ـ وكان يكتب الجريدة بخطّ يده أوّل الأمر، حيث يتبارى الساخرون على أوراقها بـ(النباح الشعري) و(يتهاوشون) مع الحكومات، و(يعضّون) السياسة وتعضّهم، وكان من كبار شعرائها "سليمان العيسى" وقد حدّد "صدقي إسماعيل" شعارها بالبيت الشعري:

إن خير القرّاء من لا يهوجُ

ذنبُ الكلب دائماً معووجُو

6 ـ يقول "د. عبد السلام العجيلي" في رثاء المقهى:

قف بالطلول وقلْ يا دمعتي سيلي
أخنى الزمان على مقهى البرازيل
كأن جدرانه لم تحوِ ندوتنا
ولا تضارب فيه القال بالقيل
ولا سقانا "خليل" فيه قهوته
مغشوشةً بشعير الهند والفول
تلك الموائد كم حيكت بجانبها
مقالبٌ وأعدّت من أحابيل
مقلاية الحقّ في أرجائها نُصبت
لكل منتفخ بالعرض والطول
قالوا: تدسّون؟؟. قلنا: ذاك ديدنُنا
قد ساد بالناس أصحابُ الأباطيل
تحارب الظلم والإقطاع عصبتُنا
إذا تقاعس كتّابُ (الجرائيل)
الشامتون بنا لادرّ درُّهُمُ
من ساسة الحكم أو آل الرساميل
لا يفرحوا.. مقبلُ الأيام يُعلمهم
ما الذي تبقّى في الغرابيل

7 ـ الجتا/ الشتا ـ بتفخيم الشين– وهو اسمٌ استُخدم في إدلب للتعريف بمجموعاتٍ من الشبّان، خرج بعضهم لمقاتلة الفرنسيّين، وحين تمّ التخلّي عنهم، بدأ بعضهم يأخذ الأتاوات، وتحوّل آخرون إلى قطّاع طرق.

8 ـ د. رياض نعسان آغا. فن السخرية في أدب حسيب كيالي. من محاضرةٍ ألقاها في مركز سلطان عويس الثقافي. دبيّ. ضمن أنشطة الأسبوع الثقافي السوريّ في الإمارات العربيّة. عام 2005 ومصطفى الحاج حسين، وإبراهيم هنانو، ومحمود استنكاوي، من زعماء المجاهدين السوريّين الذين قاوموا الاحتلال الفرنسيّ في قضاء إدلب في سورية، وقوله "منتجي الزيت" إشارةٌ لشهرة المدينة بالزيتون، وكذلك "الكسيب" الذي تشتهر به المدينة، وهو عجينةٌ مصنوعةٌ من السمسم، و"الحلاوة" التي تصنع من جذور نبات عرق الحلاوة وتمزج بالطحين والسكر" ثم تُخلط بـ"الكسيب"، أمّا "المراكيب" فهي أحذيةٌ تُصنع من الجلد الطبيعيّ، وغالباً ما يكون وجهها من (القرمز الأحمر)، و"الزركنداني" قياس حذاء محدّد، وربما كان اللفظ تركيّاً. و"الزنابيل" أوعيةٌ تُنسج محليّاً من (قشّ البردي) أو تُصنع من إطارات السيّارات البالية، تملأ بالبضاعة، وتستخدم لنقل الحجارة أو غيرها باليد.

9 ـ د. رياض نعسان آغا. فنّ السخرية في أدب حسيب كيالي. المرجع السابق.

10 ـ نجم الدين السمّان. حسيب كيالي .. سخر حتى من موته. موقع القصة السورية. انترنت.

11 ـ وليد إخلاصي. شهادة ضمن فعاليّات احتفاليّة (حسيب كيالي وأدب السخرية) المركز الثقافي بإدلب 10 ـ 12 تموز 2000

12 ـ عبد الرحمن الحلبيّ. ندوة (كاتب وموقف) الإذاعيّة. بعنوان: الشخصيّة الاعتباريّة لحسيب كيالي. شارك فيها "نبيل سليمان، وخيري الذهبي، ونجم الدين سمّان" أعقبت فعاليات احتفالية (حسيب كيالي وأدب السخرية) المركز الثقافي. إدلب 12 تموز 2000

13 ـ مجلّة الموقف الأدبيّ. عام 1982

14 ـ نجم الدين السمان. حسيب كيالي .. سخر حتى من موته. مرجع سابق.

15 ـ غازي حسين العلي. ملحق الثورة الثقافي. دمشق 2010/1/5

16 ـ ولد في دمشق عام 1931. اشتغل في الصحافة، وعمل رئيساً لتحرير مجلّة المعرفة، ورئيساً لتحرير مجلّة الموقف الأدبي، ورئيساً لتحرير مجلّة أسامة للأطفال.

□□

قراءات نقدية ..

الشعر وأنماطه في الأعمال الكاملة للشاعر توفيق أحمد

❑ د. غسان غنيم*

يحاول الشعر دائما أن يخترق كثافة البلادة والسطحيّة نحو كلّ ما هو أصيل وعميق، وإنساني، ومتجذر في الوجدان الجمعي. وهذا ما يجعل من الشعر خطاباً للنفوس النقية مهما تكن أفعالها، لأنها ـ أي تلك النفوس ـ تختلف وهي في حالة إبداع الشعر، عنها في حالتها العملية، وحالة المياومة، بعيدا عن لحظة الخلق المبدعة، التي لا يمكن أن تنتعش إلا من خلال ذلك النقاء الأصيل، والأكثر ارتقاءً في سُلمّ السمو الإنساني.

فلحظات الإبداع، تشكّلُها حالة تتبدل فيها كيمياء الجسد والروح نحو تكوينٍ آخر تتساوى فيه النفس المبدعة ـ حينها ـ مع عنصر إلهيّ كامنٍ في الإنسان، أو مع عنصر من عناصر النبوة المبدعة، أو مع أي تركيب آخر مختلف عن أي تركيب أرضي للإنسان، ويتساوى ـ حينها ـ مع كل ما هو جوهري وأصيل في عمق الإنسان.

ذلك التركيب الذي يشكل القاعدة والأساس الذي بُنيت عليه الإنسانية، والعناصر التكوينية الأعرق والأصفى في أزهى تكويناتها وأنقاها. وربما يكون ذلك هو السبب الأساسي في انفعالنا بالشعر وتواصلنا معه، إن كان حقيقياً نابعاً من تلك البقاع التي تشكل حالة مشتركة بين أبناء البشرية جمعاء.

ربما يصعب صعوبة حقيقية أن توفى تجربة شاعرٍ حقها في عُجالة من الزمن،

* د. غسان غنيم. أستاذ الأدب الحديث والمعاصر في جامعة

ولكن ذلك لا يعني أن نتجاوز الاستمهال فسحةً من الزمن للتفكّر في تجربة، انطلقت من الحياة والجمال، لتقدّم عصارة أيامها خُبزَ فرحٍ لمن يعشقون الفرح....

والمتأمل في تجربة الشاعر (توفيق أحمد) لا بد له أن يلحظ أن الشاعر قد امتلك نواصي الكتابة الشعرية بأنماطها المتعددة... بين قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة، مع تجريب خجول بقصيدة النثر... ولكنه يتفوق في قصيدة الشطرين التي يلح عليها في مجمل مراحل تطور شعره بين البدايات والنهايات. فثمة أربع مجموعات شعرية من بين ست تشكل الأعمال الشعرية، والتي يطغى عليها طغيانا بيّناً نمط قصيدة الشطرين، التي يجد فيها (توفيق أحمد) نفسه، وتتجلىّ قدراته واضحة فيها. فالمجموعات (أكسر الوقت وأمشي)، (لو تعرفين)، (نشيد لم يكتمل).. وهي المجموعات الأولى من حيث تاريخ صدورها، ثم المجموعة الخامسة(جبال الريح) والتي يطغى عليها نمط قصيدة الشطرين، بالإضافة إلى عدد غير قليل في مجموعتيه الباقيتين (لا هدنة للماء) و(حرير للفضاء العاري) اللتين تمتزج فيهما الأنماط الشعرية الثلاثة مع رجحان لقصيدة التفعيلة أو النثر...

يظهر في المجموعات الأولى ما يمكن أن ندعوه وجع البدايات. من حيث الحضور الطاغي للذات(في قصيدة حلم ـ ص 23)، مع لغة شعرية تقليدية، وإن تم توزيع بعض القصائد بأسلوب قصيدة التفعيلة، كقصيدة (صبا) على البحر الطويل، وقصيدة (جوع) على الكامل، وقصيدة (أميرة الحبق والعشق) على البحر الخفيف، و(إليك أمضي) على البحر الخفيف، و(رحلة) على البحر البسيط، و(دنيا) على البحر الوافر، و(مَنْ؟) على البحر السريع، و (صهيل الذرى) على البحر السريع أيضاً.

ويستمر هذا النمط في المجموعة الثانية مع طغيانٍ واضح للّغة الشعرية المتأثرة بلغة القصيدة التقليدية التي فرضتها طبيعة تكوين الشاعر الثقافية التي تظهر في معظم قصائده التي تتناصُّ أحيانا مع كثير من الشعر العربي الحاضر في وجدان الشاعر بكثافة. يقول في قصيدة(لو مرت يداك) :

وليس لديكِ من وقتٍ وإني

لأرضى من حديثكِ بالقليل

تمرُّ سحابةُ فصلِ صيفٍ

على بيتي وتبخلُ بالهطول(1)

ولا شك أن مثل قوله يعيد إلى ذاكرتنا قولَ كُثيِّر عزّة:

وإنيّ وتهيامي بعزّة بعدما

تخلّيْتُ عماّ بيننا وتخلّتِ

لكالمرتجي ظلّ الغمامة كلما

تبوّأ للمقيل اضمحلّتِ

كأنيّ وإيّاها سحابةُ ممحلٍ

رجاها، فلما جاوزته استهلتِ

وفي المجموعة الثالثة (نشيد لم يكتمل)تُراوح القصيدة في الفلكِ ذاته، مع انتقال جزئي نحو قصيدة التفعيلة، من دون انتقالٍ في اللغة الشعرية – إلا القليل من

القصائد - ولم تُسجّلْ قصائد هذه المجموعة أي تقدم حاسم باتجاه لغة مُخترِقة - بالكسر - وهذا ما يُلاحظُ في المجموعة الخامسة أيضاً (جبال الريح) التي تشكّلها مجموعة قصائد منبرية، فرضت لغة شعرية تتناسب وطبيعة شعر المناسبات، وشعر الإلقاء عامة.

ثمة اختراقات في هذه المجموعات تتجلى في كتابة قصيدة نثر مثلاً... كما في قصيدة (لوحة مرعبة لقرية ما ص52) في مجموعته الأولى وقصيدة (اللعنات ص59) وتشكلان حالة بدئية من كتابة قصيدة النثر. بينما يحضر الاختراقُ الجميل في مجموعة قصائد جمعها تحت عنوان واحد(ألوان ص28) وهي مجموعة ومضات جميلة ومبتكرة مع لغة شعرية مختلفة، ولمحات ألِقة:

حالة: عندما تسرقني الزرقةُ في البحر

تصبُّ الماءَ والنفي على فيض جروحي

يتمطىّ من عميق الحسِّ في صدري إلهٌ

كاشفاً زرقةَ روحي(2)

وهذا ما نجده في قصائد عديدة، منها (كن هكذا دائما) و(صهيل الذرى).. وغيرهما.

تتناول الأعمال الشعرية ل(توفيق أحمد) عدداً من الموضوعات التي يمكن أن تتوزع بين: الذات، الحب، المرأة، والشهيد والوطن والقرية والبحر...

لكن أكثر الموضوعات حضوراً هي موضوعة المرأة والحب، حيث تتجلى شاعرية الشاعر وقدراته على صوغ المواقف الجميلة، و كتابة الحالات المتعددة التي تنبع من تجربة وجدانية عميقة؛ فالحب أُسٌّ أساسيٌّ لديه، ومن دونه لا معنى للأشياء، بل يفقد الوجود معناه وتصبح الدنيا سواداً في سواد:

إذا لم يكن عشقٌ، وللعشق سرّةٌ

فليس لهذا الكون سرٌّ ولا جهرُ (3)

وهو في هذا الميدان يُبدع، كونه ميدانه الأرحب والأحب، وقد أبدع قصائد تفيض جمالاً وعذوبة فيه، وفي مجموعاته جميعاً، وبأنماط الشعر جميعها.

سافرت مثل شراع فوق خارطتي

فهل سألت دمي عما أعانيه

جاوزت كلّ حدود الحبِّ فالتفتي

للقلب، أنت ربيع دائم فيه

في بحر عينيك قد أرسيتُ أشرعتي

ولا يُلام مُحبٌّ في تماديه

يا عذبة الروح، هل من خمرة بقيتْ

للموعد الحلو يسقيني وأسقيه ؟

وقصائد الحب الجميلة كثيرة جداً في الأعمال الشعرية لـ (توفيق أحمد).. ولا أريد فقط أن أذكر قصيدةً(تلك الليلة ص36) كي لا أظلم قصيدة أخرى. ويشعر قارئ الأعمال أن الشاعر شاعر غزل بامتياز... يُجيدُ صياغة الموقف، ويجيد تشكيل اللغة، وتشكيل الصورة، وترتقي اللغة إلى مراتب عليا في كثير من قصائد الغزل، مع حضور لأساليب الغزل في الشعر العربي.. قديمةً وحديثة.

أما المضمونات الأخرى فتحضر على خجل، ولعلّ موضوعة البلاد والمكان تلي الحب

والمرأة من حيث حضورها في وجدان الشاعر، وقد كرّسَ جُلَّ المجموعة الخامسة (جبال الريح) لهذا الغرض، مع جزء من المجموعة السادسة(حرير للفضاء العاري)... فتحضر المدن والأمكنة والبلاد حضوراً فيه الكثير من الجمال.. والقدرة على التشكيل الشعري؛ فحمصُ التي خصّها مع دمشق بأكثر من قصيدة، ولبنان، والمعرّة، ونبع السن، والبقاع، وطرابلس لبنان، واللاذقية وتدمر وإيبلا، وألمانيا، والرقة....

ولأنها أحلى الزهور تزاحمتْ
من حولها الأيامُ أطياراً ونحلا
ومشت وفي يدها الغمامُ
تسيرُ عجلى
نسج الزّمانُ لها
سريراً من جُمانٍ
كلّما التاريخُ شاخَ
تصيرُ أحلى
.....
هي كلُّ هذي الذكريات
توحّدتْ فينا
وسمّاها جنونُ الشعرِ .. إيبلا.. (4)

وبين المضمونات الحاضرة أيضاً قصائدُ تتحدث عن عظماء المقاومة في الثورة السورية، وعن الأرض والشهيد وفلسطين والشهادة، وقد توزعت على المجموعات جميعها التي تشكل الأعمال. ولم يخرج إلا في قليل منها عن المضمونات المألوفة في مثل هذه القصائد.. من حيث تمجيد قيم الوطنية والإباء، وتمجيد التضحية ونكران الذات، في سبيل رفعة الوطن، فالوطن قيمة عليا تستحق الشهادة... بل وأكثر...

ثمّة موضوعٌ بدا أثيراً في عدة قصائد من قصائد الشاعر. وهو موضوع التوق إلى النقاء المفتقد في أجواء المدينة والحياة المدينية، وقد خصص لها الشاعر قصائدَ توزعت على المجموعات جميعها. كقصيدة (أكثر ما يجب) من المجموعة الرابعة، وقصيدة (مرآة الخيبة) من المجموعة نفسها، والقصيدة الأخيرة رائعة.. تحاول تلخيص حياة الشاعر ومسيرته، فقد استشرى الزّيفُ في حياته الحاضرة، وليس ثمة طريق للعودة، فهو بين نيران الزيف المجبر على عيشه ورفض العودة إلى حالةٍ من السكون المطمئن، التي كان عليها قبل مرحلة المدينة. هي قصيدةُ بوحٍ وندم وألم على طريقٍ سُلكَ وأُريدَ له أن يصلَ إلى القوة والمنعة لسالكه، لكنه لم يجلب إلا وهم القوة، حيث تُغزلُ الألقابُ من –خيط الرغوة ـ الذي سُرعان ما يكشف عن لا شيء، وإن كانت ثمة رماحٌ قد توحي بشيء من القوة، ولكن الطريق سيغرق بالطين الرخو، ويتخلى عن كل ما هو صادق وجميل ونظيف – النخوة – و الأخوة (كنا.. كنا إخوة) إنها مسيرة حياة (رمدان) الذي أعشى بصره وبصيرته الرمد فاختار طريقاً أغرقه في الوحل الرخو ونسي نظافةً كان ينشدها، فحاد عن السبيل وحادت به الدرب، ولا مجال للرجوع، ولا يملك إلا أن يُذكّر نفسه.. بأن لاأحد سيعيده إلى ما أراده لذاته إلا نفسه (خذ بيديك إليك) وبأن العزة والنظافة

التي رمز إليها بالسروة يجب ألا تُخان، ثم أبقى النهاية مفتوحة.

ومن قصيدة مرآة الخيبة:

تُوهمُ نفسكَ أنك تحمل قنديلاً

وتضجُّ بك الصحراءُ

فلن تزرع في الوهم نخيلا

كم سيظلُّ عجيباً أمركَ

تغزلُ القابك من خيط الرّغوة

وتطرّزها برماح القوة

تجديفك في اللاجدوى

غرقٌ في طين خرافات رخوة

أخطاؤك عصيانُ الورد على البستان

هل تفهم يا رمدان؟

ما أصعب أن يرمي إنسانٌ ثوبَ النخوة

كنّا.. كنّا إخوة

السروةُ أمكَ يا رمدانُ

فلا تخن السّروة.

إنها قصيدة وجدانية رائعة، تمثّل تلك الصحوة الوجدانية الألقة، وتمثل ألقاً شعريا حقيقيا، ابتعدَ فيها عمّا ألفته المجموعات الأولى من نمطية المضمونات، وغاصت في أعماق الشاعر، فتواصل مع الذات الإنسانية في توقها الدائم نحو النقاء والطهر... ويعضد هذا المضمون قصائد كثيرة كالقصيدة التي تليها في المجموعة (قف عند حدّك).. حين يعلنُ الشاعر انتماءه إلى الشعر الحقيقي، ومملكته النقية، مملكة البنفسج، والكنار والعبير والمواويل والنوارس، والخيال، باختصار إلى مملكة النقاء المُفتقد لدى (رمدان) السابق رقاده في القصيدة السابقة.

قف عند حدك

دع دمي ينسجُ مواجعَهُ

ويصطاد الغرابة

هي مهنةٌ لكَ يا مقصُّ

وما اجتمعتْ إلا على التفريق

سوف يزورُ أخيلتي أميرُ الشعر هذا اليومَ

لا تنزعْ ثيابهُ

أنا نورسُ الشّعر المصّفقُ في الخيال

ولن أهابك يا مقصّا للرقابةْ. (6)

وتدخل قصيدة النثر أيضا غمارَ هذا الموضوع المحبب كما في قصيدة (وجه المغرّب ص 270).

تبدو قصيدة التفعيلة فاعلة وحاضرة على الرغم من طغيان قصيدة الشطرين في الأعمال، وتتميز بلغة أكثر حداثة، وأقل تجاوزاً.. فالتركيب اللغوي يتوسل الانزياحات والإضافات الجريئة (أموت لتبزغي قمراً)، (أعيريني رمادك كي أشكّلَ وردة التكوين، من طين الهوى الأول.) (7)

ويظهر في قصيدة التفعيلة أثر قصيدة الشطرين في اللغة الشعرية والأوزان. حيث كان يقوم بصياغة كثير من القصائد على أنها تفعيلة بينما هي قصيدة شطرين، وهذا أسلوب حاضر بوضوح في معظم المجموعات، ومن ذلك على سبيل المثال قصائد (صبا) و(جوع) و(أميرة الحبق والعشق) و(دنيا) و(حوار معاصر).... ففي قصيدة (صبا)التي يشكّلها على طريقة شعر التفعيلة نقرأ:

مررت بقلبي
زويعات
من الهوى
وفي روحي الظمأى
ملاكاً من الطهر
وروّيت صحرائي
وكانت جديبةً
وأوغلت في جوعي
موائدَ من سحر. (8)

وهي قصيدة من البحر الطويل فلو أعدنا تشكيلها:

مررت بقلبي زويعات من الهوى
وفي روحي الظمأى ملاكاً من الطهر
وروّيت صحرائي وكانت جديبة
وأوغلت في جوعي موائد من سحر

وهو أسلوب مألوف اتبعه كثير من الشعراء مثل نزار قباني ونجيب جمال الدين وغيرهما...

ويُلحظ أن هذا التشكيل يطرح لغة تختلف في قليل أو كثير عن لغة القصيدة التقليدية بتشكيلها الكلاسي المألوف... فطبيعة لغة القصيدة ربما فرضت هذا التشكيل، فالروح الظمأى لكل ما هو جميل وطاهر روّته هذه المحبوبة، التي مرت كزوبعة من العشق الذي يشبع الجوع إلى السحر... ومثل هذا في قصائد عديدة، تمثل قصيدة (آخر... أول الطقس) مثالاً جميلاً فهي مجزوء البحر الكامل وتقوم على صياغة بديعة مع قافية الراء المقيدة التي أعطتها جمالاً على جمال..

أما في قصيدة النثر، فالشاعر يقاربها في عدة قصائد من مثل (لوحة مرعبة لقرية ما)، (اللعنات)، (كان باكرا) و(لا أدري) و(في البال سوسنها) ومعظم قصائد الفصل الثالث من مجموعة (لا هدنة للماء)، وقد تفاوتت القصائد في النجاح، فبعضها شكّل حالة بدئية، وبعضها ارتفعت لغة الشعر فيه كما في قصيدة (في البال سوسنها) وقصيدة(عبقها مازال فاغماً ص310)، وكأنما تمرُّسُ الشاعر في هذا النمط كان قليلاً فلم يُسعفه، على الرغم من تدفقه الشعري، ولكن اللغة الشعرية في بعض قصائد النثر لم تسعفه في تشكيل قصيدة نثر تتكامل عناصرها، وربما كان الموقف الذي يقفه الشاعر سبباً في عدم تشكيل قصيدة نثر تحقق كل شروطها. فقصيدة النثر قصيدة التشتت، والعزلة، والاغتراب والتمزق وعدم المصالحة، لامع المجتمع ولا مع الذات، وهذا ما لا يتوافر لمضمونات قصائد النثر عند توفيق أحمد، في غالبيتها على الأقل. ففي قصيدة (كان باكراً) تروي القصيدة حكاية امرأة تجفل من لقاء مرتقب... فتفرُّ ولكن العاشق –متيقنٌ ــ من عودتها.. وفي القصيدة التالية (لا أدري)حكاية أخرى لامرأة أخرى، والمضمونان لا يرجحان شكل قصيدة النثر، فليس قصيدة النثر مجرد شكل، بل هي تجربة حياتية لا تنفصل عن تشكيلها الممزق المتمرد... غير المتصالح مع شيء.

ولكن القصيدة التي عنوانها (في البال سوسنها) ترتفع فيها اللغة الشعرية وتشحن بتوتر يغفر تشكيلها لتبدو قصيدة نثر جيدة وقابلة للحياة.

تبدو قضية فلسطين، وموضوعة الشهيد حاضرة بوضوح، وفي العديد من القصائد، وتبدو اللغة الشعرية فيها أكثر إشعاعاً وإشراقاً، لأنه يخاطب كل الشهداء وليس شهيداً بعينه كما في قصيدة (ثم ابتكرتَ الشجر) وذيّلها ب مهداة إلى كل شهيد.. ومنها:

أيا من تشرّفت الأرضُ فيك

ويا من بفقهك علّمتنا لغة الاشتعالْ

أمام دمائك صلّى النهار

وغرّدَ عصفور يافا على وجع البرتقالْ

دماؤك بوصلة العاشقين

فلسطين قبل دمائك

أصغر من قطرة الضوء كانت

وحين انصهرتَ بها

قدّمَ الله أزهاره فاكتملتَ

وكان الكمالْ

من رأى قبل أيامك الخضر شمساً

تضيء قيامتنا من رماد الرماد... (9)

ومثلها قصيدة (بطاقة مسافر غير عادي) وقصيدة (المجاهد صالح العلي) وقصيدة (هودج هذا العريس)... إنه موضوع حاضر يطل برأسه كل حين، فيفجر لغة الشاعر بشجن مضمّخ بالعنفوان:

مادمتَ أوقدتَ جمراً من البرق

في زحمة الريح

ثم ابتكرتَ الشجر..

تمرّد كما أنت

واهزم بموتك ذلّ الحياة... (10)

ثمة جماليات كثيرة في قصائد الشاعر تمتد بين الصورة المبتكرة إلى الرمز إلى استخدام بعض الأساطير، إلى تشكيل لغوي يقوم على الانزياحات البعيدة. ولكن التناص حضر بقوة عبر تناص الامتصاص حيث تتلاحم أغنيات الشعراء الكبار وغيرهم من دون أي افتعال أو عنت في الاستحضار.. وقد بدا ذلك في أكثر من قصيدة ومقطوعة. ففي قصيدة (أميرة الحبق والعشق) يحضر قيس بن الملوح العامري لنلمحه يتخطّر بين أبيات الشاعر:

لستُ قيساً طبيبَ كلّ زمانٍ

لستِ ليلى مريضةً في العراقِ

حسبنا العشقُ جمرة تتلظّى

ووفاءً مقدّسَ الاعتناقِ(11)

وهو تناص مع البيت المشهور لقيس بن الملوح (مجنون ليلى):

يقولون ليلى في العراق مريضة

فياليتني كنت الطبيب المداويا

وفي قصيدة (ولو مرّتْ يداك) يقول:

تمرُّ كما سحابةُ فصلِ صيفٍ

على بيتي وتبخلُ بالهطولِ

وهو تناص مع قصيدة كثيّر عزة:

إنّي وتهيامي بعزّة بعدما

تخلّيتُ عما بيننا، وتخلّتِ

إلى أن يقول:

كأني وإياها سحابةُ ممحلٍ

رجاها فلما جاوزتهُ استهلّتِ

وهو تناص محمود لأنه يقوم على الامتصاص، وليس على مجرد استحضار النصوص من دون أية تدخلات تضيف إلى النص المبدع وتطبعه ببصمة مبدعه الجديد، و تأبى ثقافة الشاعر التراثية الكبيرة إلا أن تتلامح في قصائده، ففي قصيدة (مقدمة لوجع قديم) يحضر القرآن الكريم عبر سورة الإسراء:

عن ظهر قلبٍ

مُصحف الأمواج أحفظُه

وأول وردة بيضاء فيه، الحمد للعشق

الذي أسرى بأوجاعي

وعلّمني نشيدُ البحر

فاتحة المحارْ (12)

ففي أول آية من السورة نرى:"سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله..."

أما قصيدة (أريدك خمراً لمساءات) فتحضر سورة مريم لتهز جذع النخلة:

هزي بجذع النخلة العجفاء

فالثمر انتهى

واسّاقطي هذا المساء جهنمّاً

أحلى وأرحب

عذبٌ شرارك إذْ يهبُّ عليّ

لكنّ انطفاءك في أعذبْ (13)

وللحال تحضر الآية 25 من سورة مريم:"وهزي إليك بجذع النخلة تسّاقطْ عليك رطبا جنيّا"

إنه تناص استطاع الشاعر أن يوظفه بعيداً عن دلالته الأصلية، عبر استخدام الألفاظ الدالة التي تعيد إلى ذهن القارئ حالة المرأة مريم وهي في حال المخاض تحت شجرة تمر، بينما يريد الشاعر من امرأته أن تتساقط هي جهنماً جميلة، يتحول فيها اللهيب إلى شيء عذب جميل، فيشكل بذلك اختراقاً للنص الأصلي، وتوظيفاً جديداً له...

وكما تبث قصائد الشاعر، موضوعاته المفضلة، وفنيات قصائده التي تميز أسلوبه من سواه، كذلك تبث هذه القصائد مواقف الشاعر وآراءه. موقفه العام من الحياة والوجود، وموقفه الفكري والاجتماعي.. فهو مع كل شيء تقدمي وجديد، وضد كل ما هو متخلف وظلامي ومعادٍ للحياة. ويظهر ذلك في عدد من قصائده، لعل من أهمها قصيدة (اللعنات) وقصيدة (حوار معاصر) و قصيدة (على باب الملهى). ومن قصيدة (اللعنات)تتبين شيئاً من موقفه الحياتي والاجتماعي:

لتحكمي بالنهار الدائم أيتها الخفافيش

ليتوغلْ في عروقك جمودٌ أبديّ

أيها العابث بالأحلام

لتجرفك السواقي

أيها الماضي الأحمق

ليذرٌ رماد روما

في عينيك القاحلتين

يا نيرون

لتُصمَّ كل الآذان

التي لا تسمع أغاني الحرية (14)

فموقفه ضد كل ماض أحمق، وضد كل خفافيش الظلام الذين يرفضون ضوء الصباح ـ صباح المعرفة. وهو ضد كل الأباطرة الظالمين، وضد كل الذين يصمّون آذانهم عن سماع أغاني الحرية، وهو بهذا يجسد موقفاً تقدمياً يرفض من خلاله كل ما هو ماضوي عفن، وكل ما هو ظالم ديكتاتوري.

أما موقفه من المرأة، ففيه بعض التناقضات، فهي الحبيبة المعشوقة التي يتمنى الوصول إليها، لتصير قمراً وبحراً وإلهة تملؤه بالرياح ص458 .. وهي المخلوق الذي لايحكمه أي ميثاق سوى تركيبتها الجسدية المتناقضة، فيقصر دور المرأة على طبيعتها الفيزيائية الشهوانية.

أما الجزء الأول، أي المرأة المعشوقة والمحبوبة، فقصائد الأعمال الشعرية جُلها تعبِّرُعنها. أما الموقف الثاني، فتجسده قصيدة(تخت):

لا توجد في الدنيا امرأة

ـ إلا ما يندر ـ

يحكمها ميثاق

لو وُضعت بين يديها

نظريات الحق الأولى

حتى والمتأخر منها

ما اكترثتْ

إلا بالطالع من طينتها (15)

فالمرأة كما يراها هنا، كائن فيزيائي لا تصقله الثقافة والمعرفة بل تقوده طينته وغرائزه وطبيعته الأولى...

ثمة قصيدة يعالج فيها مسألة صدقية التاريخ، فيضع رأيه من دون مواربة أو لبس، فالتاريخ مكتوب بحسب الطلب، وليس كما هو:

لا شكَّ ينقذنا من التاريخ

مكتوباً على حسب الطلب

لا شكّ أو لا حدَّ يقبلُ أن نعيش

خلاصنا

وطموحنا الحضري والبشري

سوى ما أنجزتهُ الريحُ في رمل

الصحارى

في خواءات القصبْ (16)

كما عالج بعض القضايا الإجتماعية وبيّن رأيه فيها كما في قصيدة (على باب الملهى) وقصيدة (حوار معاصر)، وعالج بعض القضايا الفلسفية، من مثل قضية الموت والبعث كما في قصيدة (بعد الموت ص 343).

هو الشاعر توفيق أحمد إذن، الذي كتب القصيدة التقليدية فكان فارساً مجلياً فيها، بل كان من أفضل ممثليها في الزمن المعاصر، ووجد فيها ميدانه الأرحب الذي يصول فيه ويجول وهو مملوء بالثقة وبالمقدرة، ثم كتب التفعيلة ففاضت قصائده رقة وجمالاً و حُسنَ تشكيل وإن ظلت رصانة اللغة التي تميز القصيدة التقليدية بادية في لغة قصيدة التفعيلة كما كتب قصيدة النثر فلم يصل فيها إلى

منتهى ما يمكن أن تحمله من إمكانيات لغوية وصورية وجمالية.

ولكنه في أنماطه جميعاً ظلّ شاعراً يفيض بالحساسية والرقة والعذوبة، مع قدرة على الصياغة والنسج، وبناء الصورة، وامتلاك لناصية الشعر، لأنه صاحب موهبة أهّلتهُ لإبداع قصائدَ تفيض بالألق والصدق والمقدرة.

المصادر:

1ـ أحمد ـ توفيق:الأعمال الشعرية، دار بعل. دمشق. ط1 ـ 2010 . ص 76

2ـالأعمال ص 28

3ـ الأعمال ص 145

4ـ الأعمال ص 476 ـ 473

5ـ الأعمال ص264 ـ 265

6ـ الأعمال ص269

7ـ الأعمال ص 448

8ـ الأعمال ص66

9ـ الأعمال ص 273

10ـ الأعمال ص 271 ـ 272

11ـ الأعمال ص 44

12ـ الأعمال ص 171

13ـ الأعمال ص 225

14ـ الأعمال ص 59 ـ 50

15ـ الأعمال ص 207

16ـ الأعمال ص 192

□□

قراءات نقدية ..

القصة القصيرة في دير الزور
علامات ومواقف

□ د. ياسين فاعور

هذه دراسة متواضعة تتسع لثماني مجموعات قصصية لثمانية مبدعين من مدينة دير الزور، مقيمين فيها، ومغتربين عنها، أمَّا المجموعات القصصية فهي:

1 – ليل الظهيرة. 2 – الحصار. 3 – رسوم غامضة للزمن المفاجئ.
4 – الولادة من الظهر. 5 – همهمات ذاكرة.
6 – امرأة متحررة للعرض. 7 – اللوحة. 8 – مشاكل[1]

وأمَّا المبدعون فهم:

1 – محمد رشيد رويلي. 2 – إبراهيم خريط. 3 – سهيل مشوح.
4 – وليد نجم. 5 – أحمد جاسم الحسين. 6 – د. مية الرحبي.
7 – شذى برغوث. 8 – عبد الوهاب حقي.

صوتان نسائيان، إحداهما مقيمة في مدينة دير الزور، والثانية مغتربة جسداً عنها مقيمة روحاً وذاتاً.

وست أصوات من الرجال، اثنان مقيمان فيها، وأربعة اغتربوا عنها أجساماً، وأقاموا فيها أرواحاً ونفوساً.

وهذه المجموعات جميعها صدرت ما بين عامي (1994- 1996) ما عدا مجموعة ((**الولادة من الظهر**)) فقد صدرت عام (1976)، ومجموعة مشاكل فقد صدرت دون تاريخ، والمجموعات جميعها اشتملت على قصص قصيرة، وكانت قصصها تتسم بالشكل المعروف وحدة النص، وبعض قصصها اتخذت شكل المقاطع ما عدا مجموعة همهمات ذاكرة، فقد كانت قصصها قصيرة جداً، ومجموعة ((**مشاكل**)) فقد اتخذت شكلاً جديداً في البناء القصصي والرسم التعبيري الذي يتكامل مع النص ليشكل وحدة

---

[1] كشف القصة القصيرة

القصة، وتتكامل نصوص القصص لتتوافق مع عنوان المجموعة ((**مشاكل**)) وانفردت مجموعة ((**رسوم غامضة للزمن المفاجئ**)) بشكل ثالث حيث صدَّر القاص كل قصة برسم تعبيري يتكامل مع النص ليشكّل البناء القصصي.

ومن هنا كانت خصوصية كلّ مجموعة أملت علينا ضرورة التعريف بكلّ مجموعة لجلاء صورتها، وتحديد هويتها.

1) **المجموعة الأولى ((ليل الظهيرة)).**

وهي المجموعة الرابعة للقاص محمد رشيد رويلي بعد مجموعاته: ((**الرباط الوهمي ـ هدباء ـ المعادة**))، وتقع في ست وتسعين صفحة، وتضمُّ تسع قصص قصيرة، سبع منها تعالج بيئة الفرات والبادية العربية، وواحدة في أطفال الحجارة، وهي ثانية قصص المجموعة ((**نجوم الظهيرة**))، وواحدة في بيئة اليمن، وهي القصة الثامنة ((**العرس**)). ينظم قصص المجموعة خيط الأمل، الأمل بالحياة الحرة الكريمة، الأمل بالسعادة، الأمل بالنصر، بانتصار أطفال الحجارة، والأمل بالأفراح الدائمة، هذا الأمل يرسمه ((**صوت قادم من الشمال، كطيور الربيع، تسكنه نار الصحارى البور المتقدة أبداً، ورؤية شمس المدن المنذورة للبراءة**)) (غلاف المجموعة).

والمبدع في كلّ قصة يكتبها، يتراءى له من خلف سطورها ظلال الحزن والألم، وطيف الابتسامة الساخرة، وقسوة الحياة ومشاقها، وكوابيس القهر الراقدة على القلوب الممزقة، تشحذ عزيمته فيلوح له الأمل المنشود، ويتردد الصدى مواويل البقاء. (ص3) ((**أيها الراقدون في فيافي العزلة انهضوا، فكلُّ الطرقات الموصلة إلى الفرح القادم سالكة....**))

شجرة أبي عزيز بطل قصته الأولى ((**ليل الظهيرة**)) المنتصبة أمام بيته، ملاذه الوحيد ((**يمطرها بوابل من دموع سخيَّة، ويبثُّها كلَّ آلامه وأحزانه آهات حرَّى حتى أصبحت جزءاً من حياته وسرّ ماضيه، وأمل مستقبله**)) (ص7).

وأبو عزيز أنموذج أبطال قصصه، وواحد من بيئة دير الزور، أثقلته هموم الحياة وأحزانها، لكنّه ما فقد أمله، ولا خارت عزيمته حتى عندما فقد وليده عزيز ((**هذا مرقده أريده بطهره بعيداً عنكم وعن فعالكم**)) (ص13).

وأبو صخر بطل قصته الثانية ((نجوم الظهيرة)) ((لم يكن كرشه من شحم أو ورم وإنّما من حجارة أحكم وضعها داخل ثوبه الفضفاض)) هذه الحجارة تحمل رائحة بيته المهدَّم، يحدوه أمل النصر الذي عبَّرت عنه أبيات الأديبة سعاد الصباح في مقدمة القصة: ((**فاتركوا أبوابكم مفتوحة طول سويعات السحر...... فلقد يأتي المسيح المنتظر ولقد يظهر فيما بينهم وجه علي أو عمر........**)) (ص15).

وأبو صخر بحجارته سيضيء عتمة الليل ((**بحجارتنا سنفعل ما لم يستطع العرب فعله**)) (ص17).

أطلق عليه المناضلون كنية ((**أبو حجر**)) منذ قاتل المحتل بالحجارة، الحجارة التي كانت ((**نجوم الظهيرة، قوس قزح وبروق ورعود فصواعق تصمي كلَّ وغد، وتحطِّم الهياكل النتنة ليجرفها سيل الثوار غثاء**)) (ص25).

والشدّادي بطل قصته الثالثة ((**الرغاء**)) ينوء بالثمانين من عمره، ولكنه ماانفكَّ يبحث

عن ناقته، حوقل وبسمل كثيراً، وهو يُيمم شطر الطريق الذي ما تمنى يوماً أن يسير عليه، ضمَّ ناقته بفرح المشتاق لكنَّ رصاصة الحقد قتلته، وأوقدت نار الشنآن في القلوب الرقيقة.

ومن بين كوابيس الحقد ((**سيتجدد شجر الأراك، ويشمخ رغم القهر قبابا خضراء**)) تلمع في ضوء القمر، لتعكس أطياف البشر على الراسيات والوهاد المتنافرة)) (ص27).

وتلخِّص مقولة ((**شاتوبريان**)) ((آه **منكن جميعاً..... يخرج الرجل من أحشائكن ليتعلق بأثدائكن وثغوركن، عندكن كلمات ساحرة تخمد كلَّ الآلام**)) مضمون قصته الرابعة ((**محاولة جادة**)) حيث يبدو نبيل بطل القصة أسير تأملات عميقة، واستسلم للفتور الذي سببه اليأس والأفكار الكثيرة، أراد أن ينهي حياته من أجل حب وموقف، ولم لا؟ وقد سلب الحبُّ عقول قبيلة عربية بأكملها، وفي مونولوج داخلي يتمتم نبيل في خطة انتحاره من أجل الحبيبة أمل ((**فلا حياة أبداً بدون أمل.....**)) (ص35).

تعيده كلمات أمل إلى رشده ((**قمْ إلى البيت يا نبيل...... ما زلت صغيراً على مثل هذه الأمور.....**)) (38).

وفي مونولج داخلي، وخلال مراقبة جادة لعيني الراوي في قصته الخامسة ((**المسافران**)) يرصد ذلك الرجل الذي ما عرف في حياته من هو أقسى منه قلباً، وأصلب عوداً، ملك عليه الحبُّ عقله وقلبه، ولخَّصت أبيات عنترة حاله، يؤوب من سفره، وأمل لقاء الحبيبة يداعب أحلامه، وهو الذي يقف أمامها ((أبكم أمام طغيان جمالها، فتخرس الكلمات على لسانه كلما همَّ بالحديث إليها قطار الرحلة يسير بطيئاً، وأحلامه تكبر وتكبر.

يفسح الجوار بين رفيقي الدرب بعض ملامح القصة، عاشق دمعة شاخت، جاوز الأربعين، له زوجة وأولاد، صادته فتاة ما زالت برعما في أكمامها، وكانت سلعة اللقاء......

((**ليتني ما عرفتك أيها الحبيب...... لن أكون لك...... يجب أن تفهمني جيداً...... روحي وحدها ستكون معك أينما كنت...**)) (ص52).

فإذا البراعم الغضة أكبر حباً، وأكثر وفاء، وأقوى تضحية ((**وأنها تخضع قبل غيرها لسنة الألم والشقاء**)) (ص52).

والحاج قدور في قصته السادسة ((**الحرمان**)) وزوجه الحاجة مريم في حوار الليل قلقان على حفيدهما جابر الذي كان يتسامر مع صديقه صادق ابن المختار.

قلق الكبير على الصغير، وحبُّ الانقياد والمزيد من اللوعة والحرمان، والموت الذي يفرِّق بين شريكي الهموم والمتاعب، والألم الذي يعتصر قلب الفتى الذي لم يتجاوز الرابعة عشرة تكفيراً عن خطيئته.

والمتثائب في قصته السابعة، الذي كان تثاؤبه رداً على عبارات محدثه الممل، وكأن عادة أخرى تملكته، وكان يطلق الشعر الحر ترانيم عذبة، ويلقِّن الأغبياء ما تحويه كتبه وآراءه في السياسة، والاقتصاد والاجتماع، ظهر بعد غياب طويل أقلق صاحبه ليعلنها ثورة تأخذ بيد المقهورين.

والوشاح والإكليل والفرح رموز الفرحة في قصته الثامنة بوحدة اليمن، وفرح أهلها بهذه الوحدة، العجوز الواقف على حافة القبر يهتف

في عرس الحقيقة للوحدة التي ستدوم على الرغم من كلّ التحديات.

والشيخ مفرّج في قصته التاسعة ((**الرحيل**)) تفجعه العاصفة بشياهه وإبله، وخارت قواه، وحار في أمره، أيختار الرحيل مع المجهول، وإليه مسيرة ألم لا تنتهي، وفي البقاء أشباح مريعة تهدد أولاده الثلاثة.

يرحل إلى صديقه الشيخ متعب، في مسيرة طويلة يلقى هول الطريق، إلى أن يصل ديار صاحبه ملتجئاً حاملاً معه قصة السنين العجاف.

ويرحل عن صديقه خجلاً من فعلة ولده الصغير، ويرسله مكبلاً إلى صديقه الذي يشدُّ الرحال بحثاً عنه.

تسع صور التقطها القاص محمد رشيد رويلي من حياة عاشها في بلده دير الزور، وبيئتها البدوية، ومن اليمن تعيش فرحة وحدتها، ومن أطفال الحجارة يرسمون طريق التحرير، وبلغة شاعرية فصيحة صاغ قصصها التسع، صوّر قصص الحب والتفاني في قصته ((**محاولة جادة**)) و((**المسافرون**))، وقدّم حالات الوله والضعف في الإنسان، كما صوّر البيئة والعادات العربية في قصصه ((**الرحيل**))، و((**الحرمان**))، و((**الرغاء**))، و((**ليل الظهيرة**))، و((**المتثائب**))، وقدّم لنا بيئة دير الزور والبادية العربية بأبهى صورها، في تراثها وفقرها، وفي إبائها ووفائها وكرم أهلها.

اعتمد في قصّته على راو عارف حمّله أفكاره، فروى ما خبره من أمور، عاشها أو عرفها، عن طريق الحوار تارة، والمونولوج ثانياً، والديالوج ثالثاً، وكثيراً ما أشرك هذه الأمور مجتمعة.

وربما أدخل قصة بقصة أخرى، كما فعل في قصته الأخيرة ((**الرحيل**))، لم يهمل الطبيعة في سكونها وصخبها، والحياة في رغدها وقسوتها، والإنسان في ضعفه وقوته، والصورة والحركة والصوت، ليعيش قارئ المجموعة فرح أبطال قصصه، فيسعد معهم، أو يشقى لشقائهم.

أمّا الشكل البنائي في قصصه، فقد ارتأى له القاص ثلاثة معالم واضحة، يتجلى النمط الأول في قصصه ((**ليل الظهيرة**))، و((**نجوم الظهيرة**))، و((**الحرمان**))، و((**المتثائب**))، وهو نمط السرد القصصي المألوف.

ونمط التقطيع، ويتجلى في قصصه ((**الرغاء**))، و((**محاولة جادة**))، و((**المسافران**))، و((**العرس**))، و((**الرحيل**))، وتراوح عدد مقاطعها ما بين ثلاثة مقاطع وستة.

وتميّزت قصة ((**العرس**)) بأن حمل كلُّ مقطع عنواناً، بل حمل رمزاً، شكّل مجموع رموزها رمز الفرح الكبير عرس الوحدة.

وظّف القاص أبياتاً شعرية جميلة، وأقوالاً مأثورة حلّت مكانها في القصص، فكان للنص والتناص دور فاعل في عملية القص، وكانت مجموعته القصصية جديرة بالتقدير والدراسة.

2) والمجموعة الثانية ((الحصار))

للقاص إبراهيم خريط، وهي المجموعة الثانية بعد مجموعة ((**القافلة والصحراء**))، حملت المجموعة عنوان القصة الثانية، وتقع في مئة وصفحتين، وتضمّ سبع قصص قصيرة، تعالج الإنسان وعلاقاته مع نفسه ومع الآخرين، ومن هذه العلاقات يعيش مفهوم الحصار، الحصار الذي يقيده من داخله، والحصار الذي

يجثم على صدره من الخارج، من الآخرين وذلك عبر مسيرة الزمان والمكان والنور والظلمة، وموقف الإنسان من هذا الحصار في حالات ضعفه وقوته، في استسلامه لقدره وتصديه له، وكلما اشتدت وطأة الحصار كانت سخريته من قيده زاده في مواجهته.

1- في قصته الأولى ((**التوأم**)) بطل القصة يتماهى مع الراوي يعيش الحصار الداخلي، ويحاول الانعتاق منه، والحصار الخارجي حصار المجتمع والمكان والزمان، الزمان الماضي والحاضر والمستقبل ((**في ذات المكان واللحظة، لم يسبقني أو أسبقه بثانية واحدة، عصرتنا قوة هائلة، ضغطت علينا ودفعتنا، انتزعتنا من بين الأحشاء والثنايا، ثم قذفت بنا إلى عالم غريب نجهله**)) (ص9).

ابتدأ الحصار خارجياً غير مشروط بزمان، ثم تغلغل أعماق النفس، ولما اشتدّ تأزُّماً انفجر بكاءً.

وفي موقف آخر يكون الحصار خارجياً محصناً ((**يجثم على صدري، يقيدني، يحبس أنفاسي، يتحكم بي، يأمرني فأطيعه، يهددني فأخضع لتهديده، يرصد حركاتي وسكناتي، يعد كلماتي، يصادر حريتي، يفرض الرقابة على أحلامي**)) (ص11).

ومن رصد الصورة والحركة والإيجابي والسلبي والشيء وضده يقدِّم الحصار بالصوت والحركة، وكلٌّ منا يعيش الحصار لكنَّه يتجاهله ((**كلُّ الناس يخدعون أنفسهم، كلٌّ يحمل توأمه على كتفه، وقد التفَّ ساقاه حول عنقه ورأسه، فسدَّ أذنيه وأغمض عينيه**)) (ص15).

2- **وقصته الثانية ((الحصار))** التي حملت المجموعة عنوانها، تعالج الحصار ببعديه الداخلي والخارجي، الزمان والمكان ((**وأنا أحثُّ الخطى حيناً وأتمهَّل حيناً آخر لا أقصد مكاناً معيناً...... أشعر بالضيق والاختناق...... أعباء ثقيلة تجثم فوق صدري، تحبس أنفاسي، تضغط بقوة..... عناء النهار وسهر الليل، وهذا الرأس يدور ويدور، وهذا العقل لا يكفُّ عن التفكير وهذه الأفكار التي تأكل من عمري ومن جسمي**)) (ص25- 26).

حصارٌ ينتهي بضعف واستسلام واستلاب ((**شعرت بأنَّني مسلوب الإرادة عاجز عن التصرُّف بحرية، مخدَّرٌ كأنني في حلمٍ أو كابوس، أرهقنا تعب النهار...... كأنَّني أجري وراء وهم وسراب، هدَّني الجري والركض والدوران بعد أن سارت الدنيا ميدان سباق**)) (ص28).

وقد يعلو صراخ هذا الإنسان المحاصر ((**محاصرٌ أنا طائرٌ في قفص، سمكةٌ صغيرةٌ في حوضٍ زجاجيٍ، جدرانٌ سميكةٌ تحيط بي، أسوارٌ عاليةٌ طوقتني منذ طفولتي، تزداد سماكةً وارتفاعاً كلما مرّت السنون وتقدَّم العمر**)) (ص28).

أمَّا هذا الحصار فقد وجد ((**منذ فرض علينا أن نرى بقدر، ونسمع بقدر، ونتكلَّم بقدر، ونتحرَّك بقدر، ونحبُّ ونكره بقدر، وكلُّ شيء نفعله بقدر**)) (ص28).

3 – **وقصته الثالثة ((الأمل))** على الرغم من الأمل الذي يوحي به عنوان القصة، فالحصار الداخلي والخارجي ببعديه الزماني والمكاني يظلُّ يقيِّد بطلة القصة حسن ابنة القبيلة وزهرة فتياتها ((**سواد الليل أيقظ أحزانها، عبء ثقيل يجثم فوق صدرها**)) (ص45).

تطوي أيام عمرها ((**غاب نهار آخر**)) ((**جاء الليل وجاء الويل**)) (ص46).

تعيش حصاراً من نوعٍ آخر، غيّر مجرى حياتها، وأثار الشكوك حولها، تذوب كما تذوب الشمعة ((أتألّم، أتعذّب، أذوب، أموت كلّ يوم)) (ص46)، لا تستطيع خلاصاً، ولا تقوى على رفض ما تؤمر به ((**يناديني يأسمي ويأمرني، هو لا يشبع وتوسلاتي لا تنفع**)) (ص49).

تعيدنا القصة إلى أجواء قصص ألف ليلة وليلة، حين تربص الأخوة لهذا الوحش، ويغلبهم النعاس ويعجزون فيلجؤون لتكذيبه حتى يأتي دور الأخ الصغير ((**الشاطر حسن**))، فينتقم من الوحش ويقتله بالحجارة في حين عجز أخواه الكبيران وابن عمهما عن قتله برصاص بندقية.

يشرق الأمل في نهاية القصة حين استيقظت الفتاة وكانت وجنتاها متوردتين، وبريق الأمل يشعُّ من عينيها)) (ص53).

4 – في قصته الرابعة ((الجدار)) يعاني عبد الستار بطل القصة من الحصار، يلفّه الحصار الخارجي، الليل والظلام، ((**أما آن لهذا الليل أن ينقضي**)) (ص57).

والحصار هنا من نوع جديد، مصدره سرّ لا يستطيع كتمانه، جدار جاره الذي بناه في غفلة من السلطة مستتراً في الليل والظلام، وعبد الستار هذا ((ليس له مهنة معيّنة ولا دخلٌ ثابت، وكان معروفاً في حيّه وبلده ((لا يرفض دعوة ولا ينتظر رسولاً، عمل كلّ شيء، ويفهم بكلّ شيء، ويعرف كلّ شيء، ويتحدث بكلّ شيء، وألقى بحصاره على جاره وأضرّ به.

5 – وفي قصته الخامسة ((الحلم)) بطل القصة يعاني من حصار داخلي، حصار الحلم الذي يهرب فيه الإنسان من الحصار الخارجي، ويتحوّل الشعور إلى اللاشعور، لكنّ هذا الحلم يتحوّل إلى حصار حين يعلم من كلام ابنه أنّ من لا يحلم سيموت، فيعيش حصار الحلم والموت ((**كانت أحلامنا كبيرة، أكبر من أن تتسع لها مساحة القصور، وأعظم من أن تدركها حدود الزمن، ثم تضاءلت وخبت مثلما تخبو شعلة كانت مضيئة، ثم تحوّلت إلى رماد**)) (ص71).

وعندما يعاوده الحلم، يأتيه الحصار في حلمه ((**طريق مسدود، وحواجز كبيرة، عقبات وعوائق، أسوارٌ عاليةٌ والدنيا سباق**)) (ص73).

وعندما استيقظ وقد ضاق ذرعاً بحصار أحلامه، ضحك ضحكة ساخرة، وقال محدثاً نفسه: ((**لقد شاهدت حلماً، فهل يعني أنني ما زلت أحيا؟**)) (ص76).

6 – وفي قصته السادسة ((النهر)) أيقظ صوت العجوز الذي هدّها رحيل العمر، وأرهقها كروب الزمن الناس من غفوتهم عند الفجر وآثار فضولهم ومخاوفهم ماء النهر أحمر ((**ويلاه.... من الضحية هذه المرة؟**)) (ص79).

والغريب أنّ النهر يأخذ ضحيته في كلّ مرة يتعكّر فيها ماؤه يبتلعها من بين السابحين الذين يقودهم حظّهم العاثر إلى الاستهتار بالعرف السائد، أو يختطفها من بين الذين يسيرون على شاطئه.

وفي كلّ مرّة يأخذ النهر ضحيته يثور الرعب ويحاصر أهل القرية، ويقلقهم، ويهرعون يتفقد بعضهم بعضاً، ويبقى الحصار يحاصر أهل القرية حتى في إخبار المختار ومسؤولية الإخبار دفعاً للسؤال والجواب، ويبقى

السؤال المتكرر ((**ترى من الضحية القادمة؟ هل هو واحد منا؟ من يدري؟**)) (ص88).

7 – **في قصته السابعة ((الغريب))** حصار آخر، حين يغيب الإنسان عن بلده ويعود إليها بعد غياب طويل وقد تغيّر حاله وتغيّر حال أهل بلدته ((**ستة عشر عاماً مضت، قضيتها بين جدران أربعة، كانت هي حدود عالمك الذي أردته حراً كبيراً، لا شكّ أنّك تغيّرت وأنّ الآخرين تغيّروا**)) (ص91).

جاره في المقعد انصرف عنه، ورد عليه بابتسامة ساخرة، سنوات طويلة مرّت عليه صامتاً حتى نسي الكلام تراه عاد من أهل الكهف؟! حتى حبيبته أنكرته كما تنكّر الآخرون.

سعيد بطل القصة عاد إلى أهله كأنه عائد من أهل الكهف فقد ماتت أمه وتغيّر كلّ شيء ((**هذه حال الدنيا يا أيّها الطالع من قبرك إلى الدنيا من كان يتصوّر أنّك سترى العالم مرة أخرى حتى أنت مررت بلحظات كنت تعتقد أنّك لن تخرج من قبرك ذاك إلّا إلى قبر آخر**)) (ص97).

وأخوه عمر تزوّج من حبيبته ليلى ومكتبته تحوّلت إلى خزانة ملابس للأطفال، ((**غريب أنت في بيتك يا أيّها العائد إلى بيته، هل لك بيت حقا؟؟**)).

سبع صور التقطها القاص إبراهيم خريط من الحياة حياة إنسان هذا العصر الذي تحاصره همومه وأحزانه ومشاغله، يواجه حصاراً داخلياً، وحصاراً خارجياً، حصاراً في الزمان، وحصاراً في المكان، وقدّمها لنا بلغة شاعرية شفّافة، حملت عناوين القصص إيحاءات هذا الحصار وضمّن نصّه قصصاً استمدّها من الأساطير تارة، ومن القرآن تارة أخرى، ورصّع أسلوبه بنصوص وعبارات من الأغاني والشعر والتراث.

اعتمد في قصّه على راوٍ مباشر بضمير المتكلم، وذلك في قصص ((**التوأم – الحصار – الجدار – الحلم**))، وغير مباشر على لسان راوٍ عارف يروي ما يعرف بضمير الغائب، وذلك في قصص ((**الغريب – النهر – الأمل**))، وقد حمل هذا الراوي في الحالين مشاعره وهمومه وموقفه من هذا الحصار بالسخرية الهامسة، ووصف الحركة والصورة، ورافق وصفه همس الصوت حتى يمكن القول فيه ((**صوت وصورة**)) وكثيراً ما زاوج بين السرد والحوار حوار الإنسان مع ذاته ومع الآخرين لم يهمل الطبيعة في وصف الحصار فقد كان لها دورها في توضيح الصورة، وكانت مجموعته القصصية بالتقدير والدراسة.

3) **والمجموعة الثالثة ((رسوم غامضة للزمن المفاجئ))** للقاص سهيل مشوح وهي المجموعة الثانية بعد مجموعته ((**أموت على مهلهم**))، وقد حملت المجموعة عنوان قصته الخامسة، وتقع في خمس وتسعين صفحة، وتضمّ عشر قصص قصيرة تعالج موضوع الإنسان والزمن محوري معادلة جميلة وبين الإنسان والزمن تتجاذب الأمور وتتنافر تتأزّم وتتهادن وفي الحالين تلتهب المشاعر، وتصحو الرؤى تستقرئ المستقبل الغامض محاولة رسم صور لهذا المجتمع الذي يجد النقيضين في حناياه حياة البذخ والفاقة والجوع والفقر وكلّ من الفريقين يسعى لغايته، و((**الزمان صفقة رابحة في قاموس لغتهم الفجّة**)) (ص14).

تتصدَّر كلَّ قصة من قصص المجموعة لوحةٌ فنيةٌ تعبيريةٌ هي جزء لا يتجزأ من جسم هذه المجموعة وبنائها القصصي.

وقصص المجموعة لقطات فنية التقطتها إبداعات القاص الذي يملك حساً مرهفاً ونفساً شفافة ولغة شاعرية تستمدُّ من أنشودة المطر نغمها، ومن قصص القرآن روحانيتها، وإذا شخوص القصص يتحركون، ودولاب الزمن يدور معهم يقهرهم كثيراً، ولكنَّهم يتسلحون بالأمل الذي يملأ حياتهم.

1 – في قصته الأولى ((**الراقصون**)) يرسم صورة الغنى والفقر وبين الغنى والفقر علاقة جدلية ((**يكتظُّ المذبح الفسيح بالراقصين كلما أوغل الليل وسكنت الشوارع وتنتفض الأجساد الذبيحة على الأرض الصقيلة**)) (ص15). وكلُّ فريق يهيم في حياته.

2 – في قصته الثانية ((**موسيقى لأنشودة المطر**)) أبو هلال بطل قصته يعرف بفطرته وخبرته أنَّ الأرض ((**دائرةٌ مغلقةٌ تضيق وتضيق وتضيق ثم تتدثر حتى أصبحت القرية تتناقل خبر موت أبنائها بفرح أو فتور وصار للموت في سنين اليباس طقوس غريبة**)) (ص55). يرسم الأماني في حضرة السماء فإذا انهمر المطر غنَّى الأطفال أغانيهم.

يرسم في قصصه الذكريات، الذكريات الوردية التي تداعب مخيلته على ضفاف الفرات، ولا تغيب عنه صور الفقر، كما يرسم صورة الرحيل رحيل الإنسان عن داره وابتعاده عمَّن يحب ((**وشمس دير الزور ترسم حولنا ظلالا مشوَّهة وأغنية بعيدة تخترق آذاننا عنوة**)) (ص71).

وتبقى صورة الجفاف ماثلة في ذاكرته، وكيف يتنادى أهل السعة لتقديم العون لفقرائهم.

كما تبقى صورة الحبيبة والشوق والوداع تشدُّه، ويبحث عن كلمات تقال في الوداع ضيَّعتها القواميس فتغريه وقفة الزهو كالبرتقال، ويتمثَّل بالسنابل التي تعلِّم الكثير وفي طليعتها الموت الشهي وأمل اللقاء ولو بعد حين ((**إلى أن نلتقي بعد حفنة صغيرة من الضوء أنتظر بأمل**)) (ص87).

ويختم رسوماته بلوحة الأمل، الأمل بحياة سعيدة ((**في جزيرة صغيرة في بقعة نائية من هذا العالم المزهر ونملؤها أطفالاً يعشقون الحجارة والبرتقال والألوان الخضراء الزاهية ونفطمهم باكرا عن الشعر والبكاء والكلمات البذيئة والكوابيس**)) (ص91)، وصورة أخيرة لدير الزور المدينة التي أحبَّها في حلّه و ترحاله، وفي صحوه ونومه.

عشر صور التقطها القاص سهيل مشوح من بيئته وحياته يبقى الإنسان محورها، الإنسان الذي يعيش معادلته مع الزمن، معادلة القسوة والقهر والغالب والمغلوب يقدِّمها القاص من خلال شخوص يبدون لنا بصور متعددة في حركاتهم وسكناتهم، وفي يقظتهم وأحلامهم، في بوحهم وفي أقوالهم وأفعالهم، وفي الأمل الذي يملأ نفوسهم، الأمل الذي يشكِّل ملمحاً أساسياً في قصص المجموعة.

والقاص ولوع في تصوير الطبيعة الساكنة والمتحركة بلغة رشيقة ممزوجة بالحكمة ((**من يحبُّ الناس يحبُّ الفرح**)) (ص39)، وبالتجربة ((**امسح دموعك يا ولدي... فلا تدع الحزن يلوِّث عينيك**)) (ص41)، وقد تمازجها ألفاظ دارجةٌ

وأهازيج شعبيةٌ مؤثّرة ((**غير مسيرة الماي... وأنت برجا هواك**)) (ص94).

قلّت أسماء شخوص قصصه، لكننا عرفناهم بصفاتهم، فقد كساهم القاص صفات خلقيّة وخلقية.

ومن حيث الشكل فقد اعتمد نمطين معلمين تمثّل الأول في السرد المألوف راو عارف بكلِّ الأمور يروي ما يعرف وما يشاهد بضمير المتكلم أو الغائب، وقد يمزج السرد بالحوار على سبيل التوثيق، ويمثّل هذا الاتجاه قصصه كلّها ما عدا قصة ((**صور من الصحو والحلم**)) التي جاءت في تسع مقاطع، وقصة ((**ويأتي يوم آخر**)) التي جاءت في ست مقاطع وقصة ((**النار في جسد السنابل**)) وجاءت في أربع مقاطع، وجاءت قصة ((**صور من الصحو والحلم**)) في أسلوب الرسائل المختصرة الرسائل والمتن والبنية القصصية لهذه القصة وجاءت قصة ((**النار في جسد السنابل**)) في ثلاث قصص متداخلة شكّلت في مجموعها البناء القصصي لها.

وإن كان من كلمة تقال في هذه المجموعة فهي مجموعة متكاملة من حيث الشكل والمضمون نقلت أفكار القاص ومشاعره، وهو وإن تماهى في شخصية الراوي فقد كانت روحه تشير إليه في كلِّ لفظة وجملة وحدث، وهي مجموعة جديرة بالقراءة والدراسة.

4 – **والمجموعة الرابعة ((الولادة من الظهر))** للقاص وليد نجم، وهي المجموعة الوحيدة التي نشرها القاص، وتقع في ثمانين صفحة، وتضمّ إحدى عشرة قصة قصيرة، قدّم لها الأديب ممدوح عدوان، ووصفها بأنّها أصوات الفقراء، والفقراء هنا هم الفلاحون الذين يشقّون الأرض بسواعدهم، ويروونها بعرقهم، وتحمل المجموعة عنوان القصة السابعة، والرابط الذي ينظم قصصها هو الفلاح القادم من البادية، الفلاح الذي اكتشف نفسه، واكتشف أهمية صوته فأطلقه محتجاً، أو مطالباً، أو معلناً عن وجوده، وهذا الصوت الصارخ بسخرية مرّة تقلب المعادلة المألوفة في الولادة الطبيعية لتزيد من مرارة الألم ومعاناة إنسان المجموعة وتصدّيه لتثوير الواقع وتغييره .

قصص المجموعة صور ملتقطة من بيئة القاص ومدينته، صورة الإقطاع والتحول الاشتراكي، وكيف انتقم منصور بطل القصة الأولى ((**من أين يأتي الخوف**)) الذي عاد إلى قريته مهندساً زراعياً من إقطاعي الأمس الذي ما زال حاقداً على الفلاحين ومن أنصفهم ((**كان الأفندي يعني لنا كلّ شيء وكان ذكر اسمه يبعث الخوف في كلِّ مكان**)) (ص7)، ((**ولابدَّ أن تكون ابن مزارع ما دمت مهندساً زراعياً، أو ابن تاجر، والاثنان لهما علاقة ببعضهما**)) (ص8).

وصورة الأمومة والانتقام في القصة الثانية ((**الناقة**)) مريم وجاسم والولد المقتول والناقة، وحكمة الحبِّ الذي يعمر النفوس، ويبني جسور المحبّة ((**الذي لا يحبُّ أولاد الآخرين لا يحبُّ ولده**)) (ص17).

وصورة الفلاح وقيمه وهمومه في القصة الثانية ((**الغراف**)) ((**اصفرَّ وجهه يوم اصفرَّت أول نبتة قطن. بكى يوم بدأت النبتات تتساقط الواحدة تلو الأخرى ......**)) (ص19).

وجهد الفلاح إن كان خيراً أو شراً من المصرف وإلى المصرف.

وصور الفقر والمرض الذي أصبح قدر هذا الفلاح في قصته الرابعة ((**لو يدري الفقراء**)) ((**جاسم يتلوى ويبقى الخوف محبوساً في**

الحناجر ويبقى صراخه يمزّق الآذان.....)) (ص25).

وصورة الفلاح والأهوال الطبيعية التي تواجهه في القصة الخامسة **((العجاج))** من عجاج يجرف تربته ويهدّد مواشيه، ومختار وسلطة تتحكم بمصيره **((حالتان لا ثالث لهما إمّا أن تقبل أو ترفض))** والسكوت علامة الرضا.

وصورة الذلّ وقيد الإهانة التي يرفضها الحيوان **(الفرس)** تحطّم قيدها والفلاح لا يقوى على كسر قيده **((وردة تزرع الدرس الجديد في مخيلته الحيوانات قادرة على التمرُّد ولو قيّدت))** (ص44).

وصورة الألم الذي يرتسم على الوجوه، ولا يقوى الإنسان على التعبير عنه، والمهرة خرجت للحياة صابرة هادئة لا تبتسم ولا تبكي **((كانت تريد أن تخفي قسماً منها ولكنّها تخرج رغم إرادتها......إنّ الألم يطفح دائما مهما حاولنا إخفاءه ..... لابدّ أن يرتسم ولو على وجوهنا على الأقل...))** (ص51).

وصورة فيضان الفرات الدائم والكوارث التي ينزلها بالفلاحين ولا يستطيعون لها دفعا **((وهذا نصيبنا وهذا الذي كتب على جبيننا ولكن كم هو عريض جبيننا وكم مكتوب عليه..... تصوّري سنة دود..... وسنة عجاج....... وسنة فيضان))** (ص61).

وصورة الأمراض التي تفتك بالفلاح في القصة التاسعة **((الوباء))** والحصبة والطاعون العدد الثالث بعد الطبيعة والإقطاعي ومن لفّ حوله **((وتسرُّب الصمت من جسد لآخر وتسرُّب الجدري من بيت لآخر..... طفل مجهود يحفر الجدري وجهه، بنت صالح، أخت جابر، جاسم.....))** (ص66).

وصورة القهر الذي يحكم الأفواه والمشاعر في القصة العاشرة **((الفرس))** الفرس التي تحطّم قيدها، وتعبّر عن عواطفها وتتمرّد على سجانها، وسجانها مقهورٌ لا يفعل شيئاً **((عادت زوجته من جديد تحدّق في أبعاد وجهه الذي يحمل صورة لتاريخ طويل من القهر والحرمان))** (ص70).

وصورة الاستسلام للقضاء والقدر نتيجة القهر الجاثم على صدر الفلاح في القصة الحادية عشرة **((عندما ينام المطر))** إن نزول المطر أو لم ينزل سيان عندي وحتى لو ماتت كلّ أغنامي لم أعد أكترث ما دام الله خلق كلّ كائن ورزقه معه)) (ص75).

صورة الفلاح الصابر المفرط في صبره المستسلم لقدره يواجه هذا القدر بصبره في حين أنّ الناقة والفرس والكلب وحيوانات أخرى تتمرّد على واقعها ولو كان في تمرُّدها هلاكها.

أمّا الشكل الذي قدّم فيه قصصه فقد تراوح بين نمطين تمثّل النمط الأول في شكل القصة التقليدي وتمثّل الثاني بتقطيع القصة إلى مقاطع، فقد جاءت قصة العجاج في خمسة مقاطع، وقصة بانتظار المعجزة في مقطعين، واستخدم القاص أسلوب السرد بضمير الغائب المفرد والجمع تارة، وبضمير المتكلم تارة أخرى ولم يغفل أسلوب الحوار والتداعي، وتوظيف التناص المتمثل بالحكمة والأقوال المأثورة، وهو ينطق رواته بلغة سليمة مختصرة تصف الداخل والخارج والصوت والحركة، وما يميّز قصص مجموعته تلك القفلة التي يختم بها قصص المجموعة، وتترك القارئ والسامع يستكمل إيحاءات القصة، وتفسير رموزها متأثراً

بسخرية القاص المرّة التي تهزُّ الفلاح لتثويره علّه يفلّ قيده بيده.

5 – **والمجموعة الخامسة ((همهمات ذاكرة)):**

للقاص أحمد جاسم الحسين وتقع في اثنتين وستين صفحة، وتضمُّ ثلاثاً وخمسين قصة قصيرة جداً تتناول الإنسان بأحاسيسه ومشاعره، برؤاه وتخيلاته، بحواره مع نفسه وذاته. يعبّر عنوان المجموعة بوضوح عن مضمون المجموعة، وهو الناظم لقصصها، شكل قصصي ينفرد به هذا القاص مستخدماً اللقطة المركّزة الخاطفة ويعبّر عنها باللفظة الموحية والعبارة المكثّفة، ويترك القارئ أو السامع سابحاً في همهمات ذاكرة القاص الذي يتماهى مع راوية، يحمّله أفكاره، وينطقه بهمهمات ذاكرته، فإذا هذا الراوي ينقد الإنسان وسلوكه وقيمه ومعاناته ينقد الإيجابي ليعززه، وينقد السلبي ويكثّف الضوء عليه لتجنبه، وهو ينسج قصصه القصيرة بمهارة فائقة توظّف التضاد والتناص والأسطرة والترميز والتكثيف والطرافة والجدة والإدهاش والقفلة التي تثير حفيظة المتلقي ليكمل القصة بعمق رؤية وسعة تحليل.

6 – **والمجموعة السادسة ((امرأة متحررة للعرض للدكتورة مية الرحبي)):**

وتقع في ست وسبعين صفحة وتضمُّ أربع عشرة قصة قصيرة، حملت المجموعة عنوان القصة العاشرة، ترصد قصص المجموعة هموم شخوصها ومعاناتهم، وتطرح مشكلة الرجل والمرأة على حد سواء، وينظم القهر قصص المجموعة، القهر الاجتماعي من خلال شخوص القصص وكل واحد يحمل هماً، ويعاني قهراً، ينعكس قهره وهمُّه من خلال ردود أفعال سلبية تظهره محبطاً مستسلماً ليأسه، ولا تقدّم القاصة حلولاً، وإنّما تترك للقارئ والسامع **(المتلقي)** فسحة من تفكير لإعمال فكره، واقتراح الحلول التي قد تتعدّد، لكنّها في نهاية الأمر قد توافق ما سعت إليه القاصة، وقد تخالفه.

وقصص المجموعة صور التقطتها هذه المرة سيدة //امرأة// لا ككل النساء هي مثقفة، وهي طبيبة، وهي إنسانة قبل كلّ شيء تغذّت من بيئة الفرات فنمت معها أصالة هذا البلد متمثّلة بطبيعتها وعفويتها وصراحتها وصدقها في تناول موضوعات صورها.

الصورة الأولى في قصتها الأولى **((ثورة))** تنقل واقع امرأة ضاق عالمها **((منذ أن نفذ صبرها تعيش يومها هاربة من واقع مر إلى عالم داخلي قلق أكثر مرارة))** (ص5).

ملّت حياة استغرقت خمساً وأربعين سنة مع رجل لم تزدها الأيام إلا بعداً ونفوراً منه، حرّرت نفسها، ولما عاد زوجها إليها **((بدأ سعاله الصباحي المعهود أحسّت بالغثيان وعلى صوت تكتكة القهوة سرحت بأفكارها، وبكت حلمها الضائع))** (ص15).

والصورة الثانية في قصتها الثانية صورة الرجل الغني الذي بلغ من العمر عتياً، أقعده المرض فملّه أهله، وتمنوا رحيله، ليستمتعوا بأمواله **((تلمست روحي أرواحهم جميعاً وقد التفوا حول سريري لم يكن أحد منهم متمسكاً ببقائي حياً فأسلمت الروح))** (ص14).

والصورة الثالثة في القصة الثالثة **((لينا))** أرملة أذهلتها صدمة وفاة زوجها فجاءتها

النصيحة من سمية الأرملة ((**اسأليني فقد عشت التجربة قبلك**)).

والصورة الرابعة في قصة ((**لحظة وداع**)) صورة وداع الزوج المحب لزوجته التي عاش معها حلمها الجميل.

والصورة الخامسة في القصة الخامسة صورة الرسالة التي ترسلها العين فيكون لها السحر القوي رسالة أعادت الحياة لطالب الجامعة من أستاذته الجامعية.

والصورة السادسة في قصة ((**لا زالت المعركة مستمرة**)) منتزعة من مهنة القاصة ورسالتها الإنسانية في التفاني في خدمة المرضى وإنقاذهم تسعد لسعادة مرضاها ((**مدّ يده الصغيرة داعب خدي قبلت اليد الطرية ونظرت إلى البعيد ها قد سجلت انتصاراً صغيراً في معركتنا الأزلية**)) (ص27).

والصورة السابعة في قصتها السابعة قصة غير عادية في زمن غير أيام زمان نقد مرّ للمجتمع وما فيه من عيوب.

والصورة الثامنة في قصة البهلول تعالج ظاهرة الكسب غير المشروع في حياة مجتمع هذه الأيام بطلها بهلول أريد له أن يعيش دوره صامتاً منفذاً كلّ ما يطلب منه حتى عرض مؤخرته للمدير وأطفاله للتسلية والترفيه.

والصورة التاسعة في قصة مفاجأة صورة الإنسان تناله الأحداث الواحدة تلو الأخرى وتفاجئه حادثة لتستقبله أخرى فإذا هو صريع مفاجآت الحياة ((**أترنح وأنا مصعوق وكأنها أول مفاجأة في حياتي**)) (ص46).

والصورة العشرة في القصة العاشرة التي حملت المجموعة عنوانها قصة المرأة المثقفة مهندسة معمارية تزوجت من زوج مثقف حلماً معاً بعالم أكثر عدالة.

تنقل صورة العمل المنزلي ومعاناة المرأة التي فشلت في إقناع زوجها بمشاركتها العمل المنزلي فارتضته مرغمة عاملة بتقاليد المجتمع ((**تابعت ترتيب المنزل وأن أغالب تعاستي وحزني وأتخيل نفسي امرأة بائسة أضناها التعب والقهر تجلس مقرفصة على صخرة ناتئة كتب عليها امرأة متحررة للعرض**)) (ص58).

وتتعدد بقية الصور في قصصها ما بين نظرة الإنسان للحياة وقسوتها والمعلم ومعاناته وشقائه في مهنته والتصرفات التي ينفس بها كربه والإنسان الذي خسر بطاقة التموين لجهل بل قل لغباء مصطنع وإجراءات كانت شرا من غيابه، وعاشق خانه حلمه كما خانته سنوات عمره.

شخوص المجموعة تتبادل مواقعها فالمرأة راوية في خمس قصص، والرجل راو في تسع قصص، والسرد بضمير الغائب في ست قصص، وضمير المتكلم في ثماني قصص، حملتهم القاصة أفكارها ورؤاها للعلاقات الاجتماعية، وعلاقة الرجل بالمرأة، وتماهت القاصة في رواتها، تعمّقت أعماق النفس الإنسانية لاسيما المرأة منها، وعبّرت عن مشاعرها بصدق وطرافة ولاسيّما في قصتها ((**امرأة متحررة للعرض**)).

وبلغة سليمة، وعبارات موحية سخرت من بعض العادات والتقاليد، وأشارت إلى بعضها بإصبعها، وتركت للقارئ والسامع اقتراح ما يحب ويهوى من حلول، وقدّمت قصتها السابعة ((**قصة حب**)) بشكل سردي يذكرنا بألف ليلة وليلة بلغتها وأجوائها لعبت المقارنة دوراً إيجابياً في توضيح الصورة ونقدها.

7 – المجموعة السابعة ((اللوحة)) للقاصة شذى برغوث

وتقع في مئة وثلاث صفحات وتضم عشر قصص قصيرة، شخوص قصصها منتزعة من البيئة الفراتية، وينظم قصص المجموعة تلك العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة ونظرة كل منهما للآخر، وعلاقة كلٍ منهما منفردة ومجتمعة مع الآخرين ومع المحيط والواقع، تصوِّر أحلامهما وأمانيهما ومعاناتهما محاولة الانفلات والانعتاق منها، ويبقى صوت المرأة هو الغالب ممثلا بضمير الغائب (هي) مما يوضِّح الصوت الأنثوي الصارخ في التخلُّص من المعاناة.

تتماهى القاصة في رواتها وتحملهم أفكارها ورؤاها بلغة شاعرية شفافة وجمل قصيرة تشكِّل الصورة/اللوحة ((**نسي أن يجلس – ظلَّ ينظر بعينيها – فرح لمرآها – انزعج لصمتها – اكتأب لحزنها – تعب لانتظارها**)) (ص72).

وتصف الحركة ((**قضمت أظافرها – فلديها شعور بأنَّ قضم الأظافر يساهم بإخراج الكلمات أسرع من المعتاد**)) (ص53).

وتمزج عباراتها بالهمسة ساخرة ساخرة مصحوبة ببسمة ساخرة لا يسمع لسخريتها قهقهة.

والقاصة صوت نسائي ثان جريء في طرحه، واعد في عطائه، متمكنة من أدوات فنِّها لغة وتقنية سرد تلوِّن في سردها ما بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، وتمزج السرد بالحوار السريع.

8 – المجموعة الثامنة ((مشاكل)) للقاص عبد الوهاب حقي

وتقع في مائة وإحدى وعشرين صفحة، وتضمُّ ثمان وخمسين مشكلة تشكِّل في مجموعها مشاكل الحياة التي تلفُّ إنسان هذا العصر، بعضها من صنع يديه، وبعضها الآخر من صنع غيره، وفي الحالين هو القتيل القاتل، شكلٌ قصي متميِّز، يشكِّل النص والصورة التعبيرية هيكل المشكلة/القصة، يحار القارئ إلى أيِّ جنس أدبي ينسبه المبدع، يطلق عليها مشاكل، ويوضِّح جنسها بأنَّها شذرات أدبية في الفلسفة والتأمل وأنَّها هجرة نحو ضراوة الشكل دون أن تزاحم مرتبة بلاغية مسبقة متفق عليها.

يصفها المرحوم بختي عودة بأنَّها نكتة تتكئ على الحكمة، ويصفها أبو القاسم خمَّار بأنَّها شكل أدبي حديث، ويصفها الأستاذ عدنان الناصر بأنَّها فتح في عالم الأدب الطريف.

والحقيقة أنَّ كلَّ مشكلة مع اللوحة المقابلة لها تشكِّل صورة التقطها الكاتب من الحياة، ومن الأعراف والتقاليد والأنظمة والمعتقدات التي تلفُّ الإنسان، يتأثَّر بها، ويتعامل معها، يتخذ موقفا إيجابياً، أو يستسلم أمامها، وفي الحالين يسخر من هذه وتلك.

وبالعبارة الرشيقة، واللفظة الموحية المكثَّفة، وبلا مقدِّمات يضع الكاتب قارئه أو مستمعه في صلب مشكلاته وعندما تفجأه الصدمة، ويعمل عقله فيما أقبل عليه يؤزِّم الحدث خاتما اللوحة بعبارة تلكم هي المشكلة، تتزاحم هذه المشاكل وتتدافع، تلتقي وتفترق، ولكنَّها في نهاية الأمر تتعقَّد ولا يجد لها الإنسان حلولا.

تقودنا الجولة التحليلية للمجموعات المدروسة إلى استخلاص النتائج التالية:

1 – المجموعات القصصية المدروسة تتناول بيئة الفرات ومدينة دير الزور بأشكال وصور متعددة، والإنسان بعلاقته مع نفسه وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته مع الطبيعة والبيئة مقيماً فيها ومرتحلاً عنها، وإن خرجت بعض القصص عن هذا الإطار فإنَّ ذلك يعود لغاية في نفس المبدع.

وتناول هذا الموضوع بالذات يهب قصص المجموعات هوية خاصة لا نبالغ إذا قلنا: إننّا نتعرف طبيعة هذه المنطقة من خلالها، نشتمُّ عبير الأرض في خيرها وعطائها، ونستمتع برؤيا الخضرة في رحابها، ونسعد لسعادة إنسانها، وإذا ما انقلبت الصورة إلى ضدها لسبب أو لآخر من صور غضب الطبيعة، وجفاف المطر، وفيضان النهر عصرنا نفوسنا ألما وحزناً لهول ما نرى وما نقرأ وشخوص قصص المجموعات شخوص هذه البيئة الصلبة، مسكونون فيها، وتعيش في ضمائرهم وأعماق نفوسهم، نعرفهم بصفاتهم قبل أسمائهم، نعرفهم بصبرهم وجلدهم، وبدأبهم وخبرتهم، وهم يعانون الألم والفاقة والعوز والمرض، ويصارعون الطبيعة دون كلل أو ملل، تقلُّ ساعات سعادتهم، وتكثر أيام شقائهم، ولا يزدادون إلّا إصراراً، وبين القهر والانعتاق، والقبول والرفض، يقطعون أيام العمر فيزدادون خبرة وتجربة، ومن هنا كانت القصة موقفا تعبِّر عن إنسان البيئة ونظرته للحياة وعلاقته بها.

1 – **الشكل القصصي:**

نطالع في قصص المجموعات أنماطاً متعددة أبسطها الشكل السردي المألوف الذي يحافظ على بنية القصة ومسيرة اللقطة فيها، وتأزُّم الحدث ولحظة التنوير، ثم شكل التقطيع إلى مقاطع، والذي انتهى بعنونة لهذه المقاطع كما فعل القاص محمد رشيد رويلي في قصته ((العرس))، إلى شكل ثالث هو القصة القصيرة جداً، ونلحظ ذلك في مجموعة ((همهمات ذاكرة)) للقاص أحمد جاسم الحسين، وإلى شكل رابع يبدو في رسم تعبيري يسبق النص القصصي يتكامل معه، وكل منهما يعبِّر عن الآخر، ويتماهى فيه، وهذا ما نلحظه في مجموعة ((رسوم غامضة للزمن المفاجئ)) للقاص سهيل مشوح، وأمّا الشكل الخامس والأخير فيبدو في نص قصصي يبدو في شكل قصيدة يتلوه بل يقابله رسم تعبيري يتكامل معه، وهذا ما نلحظه عند القاص عبد الوهاب حقي، وهذا الأخير شكل يحار الإنسان في تحديد هوية جنسه، وهذا ما يكسب المجموعة سمة مميزة، فالرسم والنصُّ يشكلان (مشكلة)، ومجموع هذه المشاكل/القصص تشكِّل الهَم الإنساني.

وهذه الأنماط التجريبية في قصص المجموعات المدروسة بدورها تشكِّل علامة بارزة جديرة بالدراسة والتقدير.

3 – تقنيات السرد المتبعة متعددة متنوعة، وقد تتعدد الأصوات في القصة الواحدة، وقد يتماهى القاص/المبدع مع رواته، ويمزج الأساليب المتعددة في النص الواحد من سرد وحوار وتداع، وهذه التقنيات تشير إلى قدرة فنية لدى القصاصين مكّنتهم من تطويع أدواتهم وتطوير فنهم.

4 – نلحظ في قصص المجموعات لغة فصيحة سليمة ممزوجة بألفاظ دارجة، ولكنّها

في أغلب الأحيان ترقى إلى مستوى اللغة الشاعرية لغة الحلم والموسيقى.

5 – تشترك قصص المجموعات بصفة الأسلوب الساخر إلى جانب اشتراكها بالموضوع المطروق واللغة الشفافة، ولكنَّ السخرية تبقى في حدود الغمزة واللمزة و التلميحة، أو قل الهمس غير المسموع، والبسمة الساخرة ما عدا التقريعات القاسية التي نطالعها في مجموعة مشاكل.

6 – الصوت النسائي الذي طالعناه في المجموعتين المدروستين صوت واحد في تناول موضوع علاقة الرجل بالمرأة، ولكنّه يعيش تحت وطأة الأعراف والتقاليد سرعان ما يستسلم لقدره، ولا يحاول اقتراح الحلول لمشكلاته ((وظلّت جالسة على صخرة كتب عليها ((امرأة متحررة للعرض)) (ص58).

الهوامش

1 – محمد رشيد رويلي: مجموعة ((الليل الظهيرة)) دار حسان عطوان للدراسات والنشر دمشق (د.ت).

2 – إبراهيم خريط: مجموعة ((الحصار)) دار الينابيع للنشر والتوزيع 1994.

3 – سهيل مشوح: مجموعة ((رسوم غامضة للزمن المفاجئ)) دار بردى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق 1994.

4 – وليد نجم: مجموعة ((الولادة من الظهر)) طبعت بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب 1976.

5 – أحمد جاسم الحسين: مجموعة ((همهمات ذاكرة)) ط 1 دمشق 1996.

6 – دكتورة مية الرحبي: مجموعة ((امرأة متحررة للعرض)) دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق 1995.

7 – شذى برغوث: مجموعة ((اللوحة)) مطبعة عكرمة ط 1 دمشق 1996.

8 – عبد الوهاب حقي مجموعة مشاكل مطبعة هومة (د . ت).

□□